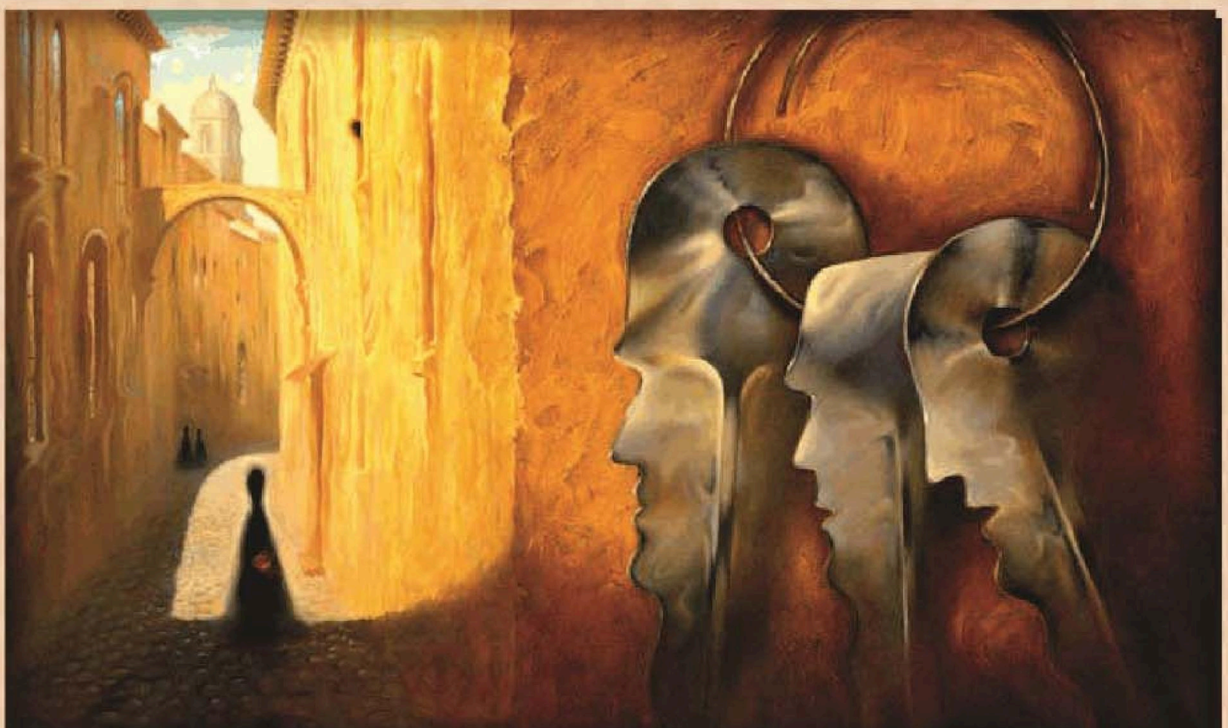
د. ياسين كتاني

شعريّة الحداثة في الرواية العربيّة



الرائد للنشر والتوزيع
Alraed For Publication & Distribution
عمان – وسط البلد – شارع الملك حسين – مقابل مجمع الفحيص

مجمع القاسمي للغة العربية
أكاديمية القاسمي (ج.م)
كلية أكاديمية للتربية

د. ياسين كتاني

شعريّة الحداثة في الرواية العربيّة

2014

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2014/1/57)

813.9

كتاني، ياسين إبراهيم
شعرية الحداثة في الرواية العربية/ ياسين إبراهيم كتاني. -
عمان: مكتبة الرائد العلمية للنشر، 2014
(200) ص.
ر. إ. : 2014/1/57.
الواصفات: /القصص العربية//النقد الأدبي//التحليل الأدبي//
(ردمك) ISBN 978-9957-01-048-5

إلى ذكرى والديّ: إبراهيم وفاطمة

رحمهما الـلـه

Dr. Yaseen Kittani
Poetics of Modernism in the Arabic Fiction

Al-Qasemi Arabic Language Academy
Al-Qasemi College of Education
Baqa Al-Gharbiyya, 2014

Publisher:
Al-Raed books – Amman

الدكتور ياسين كتاني

شعريّة الحداثة في الرواية العربيّة

التصميم والإخراج الفنّي
سائدة أبو الصغيّر
صورة الغلاف: الفنان الروسي فلاديمير كوش

إصدار:
مجمع القاسمي للغة العربية
أكاديمية القاسمي(ج.م) - كلية أكاديمية للتربية- باقة الغربية، 2014

الرائد للنشر والتوزيع
AlRaed For Publication & Distribution
عمان – وسط البلد – شارع الملك حسين – مقابل مجمع الفحيص
Tel: +962 6 4658883 - Telefax: +962 6 4649883
Mobile: +962 7 95556988 - P.O.Box 7177 Amman 1118 Jordan
E-mail: info@alraedbooks.com - www.alraedbooks.com

فهرس المحتويات

استهلال

تعكف مباحث هذا الكتاب على دراسة نصوص سرديّة حداثيّة لستة أدباء من مختلف الأقطار العربيّة: إبراهيم نصر اللـه، إدوار الخراط، إبراهيم الكوني، زكريا تامر، ليلى الأطرش وسحر خليفة. وهي نصوص تبقى مؤطّرة داخل تيار الحداثة، رغم اختلاف تجارب الأدباء ومفاهيمهم الجمالية وأزمنة صدور مؤلفاتهم.

تتميّز الدراسات في هذا الكتاب برؤية نقديّة جديدة ومختلفة، تبحث في أدوات التشكيل الفني واستراتيجيات القصّ واستجابتها، من جهة، لمفارقات "الواقع" المراوغ والملتبس ومتغيراته، في ظل الظروف السياسية والاجتماعية التي وجد الروائيون العرب أنفسهم فيها، واستجابتها، من جهة ثانية، للتغيرات المستمرة في مفهوم الأدب، ووظائفه وجمالياته، وفي قواعد إحالة النص.

كانت أبحاث هذا الكتاب في الأصل مقالات، صدر أكثرها في مجلات علميّة، أو محاضرات ألقيت في مؤتمرات دوليّة أو محليّة. وقد ارتأى مجمع القاسمي للغة العربية أن يضمّها في كتاب؛ لما بينها من قاسم مشترك في المنهج والمقاربة الأسلوبيّة؛ وحتى يتسنّى للباحثين وطلاب الجامعات والكليات والمثقفين الاطّلاع عليها والإفادة منها.

أجريت بعض التغييرات الفنيّة على المقالات والمحاضرات الأصلية لكي تتناسب مع صدورها في كتاب، يضم مجموعة دراسات في منهجية ورؤية موحدة.

ياسين إبراهيم كتاني

باقة الغربية، تشرين الثاني 2014

مدخل

1. كيف يتصور المفكرون العرب حداثتهم؟

تبلورت في العالم العربي حداثة في مجال الفكر والثقافة العامة، ولكنها لم تنجح في تحديث عميق الجذور في بنية الواقع الموضوعي. لقد وقفت هذه الحداثة عند نخبة علوية عاجزة عن أن يكون لها تأثير فاعل في التحديث، وقد تكون حداثتها مجرد صدى لتأثيرات خارجية، محاكية مصدرًا منفصلاً عنها، منفصلةً في محاكاتها عن الواقع الذي تعيش فيه، غير عابئة بأحوال الناس وأسئلة التاريخ. هذه الحداثة بمثابة وثبة من المجتمع التقليدي إلى الحداثة دون المحطات الضرورية في قاع البنى المادية للواقع. إن المثقف في سياق هذا الخطاب الذي ينتجه، إنما ينتج خطابًا تابعًا متأثرًا من الغرب، لا يجد له في الواقع الفعلي أيّ تبرير، فيقفز فوق تحديث البنى الاقتصادية والاجتماعية والعقلية باتجاه الروح العبثية القلقة الحائرة المغتربة للنزعة الحداثية، كما نستطيع تلمسها لدى بعض تيارات الحداثة الغربية[1].

صحيح أن أمورًا عديدة حدثت في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية في العالم العربي، وتحقق تنوير وتحديث، بل وتحققت منجزات مبدعة خاصة في مجال الأدب والفنون، ولكن هذا الذي حدث لم يعدُ - في رأي محمود أمين العالم - أن يكون "نخبويًا علويًا برانيًا، أو كان ولا يزال متناثرًا في جزر محاصرة متفرقة، ولم يمس جذور الأبنية العميقة الأساسية لمجتمعاتنا العربية، فما زال تخلفنا الاجتماعي قائمًا، ولا يزال بل يتفاقم تمزقنا القومي، ولا تزال أميتنا الأبجدية شائعة

[1] راجع: محمود أمين العالم، "أزمة الحداثة ما قبلها وما بعدها"، **إبداع**. (نوفمبر 1992)، 12؛ وكذلك؛ فيصل دراج، "ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة"، **الكرمل** 5، (1997)، 65، وأيضًا؛ عبد الرازق عيد، "الحداثة/ عقدة الأفاعي"، **قضايا وشهادات** 2، (صيف 1990)، 303.

بين أغلبية سكاننا فضلاً عن التدني الثقافي السائد، إلى جانب أن اقتصادنا لا يزال اقتصادًا هشًّا تابعًا [...] في محيط من الفاقة والتخلف"[2] .

ويتساءل محمد بدوي: "أين نحن العرب من هذه الأشياء؟ متى كانت الواقعية والعقلانية والتصنيع الشامل والتكنولوجيا الحديثة هي السمات الغالبة على مجتمعنا في يوم من الأيام؟"[3] .

يُستنتج مما كتبه معظم مفكري العرب أن الحداثة في العالم العربي لا يمكنها أن تكون بالمفهوم نفسه الذي اكتسبته في مسارها التاريخي الغربي بوصفها "الصيغة التي ترسم البنيات الجديدة والتاريخ الاجتماعي وحركات الفكر والإبداع النافية والمناهضة للتغييرات التي حملتها العصرية"[4]

لكن المفكرين والنقاد العرب يعتقدون أن ثمة حداثة عربية تنويرية كانت قد بدأت تتخلق في مطلع النهضة، ويعتقد حجازي "أنها بدأت في اللحظة التي أخذ فيها الشيخ حسن العطار يقول "إن بلادنا لا بد أن تتغير أحوالها ويتجدد فيها من المعارف ما ليس فيها"[5]، وفي اللحظة التي أكد فيها رفاعة الطهطاوي ضرورة التلازم بين الحداثة والتحديث بمقولته المشهورة "بأن الوطن إنما يبنى بالحرية والفكر والمصنع"[6] .

---

[2] محمود أمين العالم، **الفكر العربي بين الخصوصيّة والكونيّة**. (القاهرة: دار المستقبل العربي، 1996)، 19.

[3] محمد مصطفى بدوي، "مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري"، **فصول** مج4، ع3، (ابريل-مايو-يونيو 1984)، 105.

[4] محمد برادة، "اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة"، **فصول** مج4، ع3، (ابريل-مايو-يونيو 1984)، 16.

[5] أحمد عبد المعطي حجازي، "الحداثة، لا ما بعدها"، **إبداع** (نوفمبر 1992)، 5.

[6] راجع: محمود أمين العالم، "أزمة الحداثة ما قبلها وما بعدها"، **إبداع** (نوفمبر 1992)،13.

لكن هذه الرؤية المبكرة للحداثة والتحديث ظلت غير متحققة. كان هذا المشروع النهضوي المجهض واعدًا في بدايته لأنه كان قادرًا على الحفاظ على التمايز الحضاري والثقافي، فتمكن من التفاعل مع الحداثة الغربية عبر التقاطه للعنصر الحاسم في هذه البنية، وهو العنصر الذي كان يمثل قوة الدفع الديناميكية التي بلغ بها الغرب تفوقه لإدراجها في بنية المجتمع العربي التقليدي، وهي تتمثل بقوة الحركة الثورية والعقلانية[7].

2. هل أخفق مشروع الحداثة العربية؟

لقد فشل المشروع الحداثي العربي المذكور لأن ما برز فيه هو مظاهر الحداثة التقنية الأكثر قابلية للتسويق، وليس عملية العقلنة الطويلة الأمد التي يفترضها المشروع العام للحداثة. ولكن، هل كانت الدول العربية مستعدّة أصلاً لإدماج قيم الحداثة في سيرورة تطورها بعد الاستقلال؟ وهل كان بإمكان النظام التقليدي (القبلي والعشائري والنّسبي) أن يتقبل التغيير من غير مقاومة؟ لقد عانت التيارات الفكرية العربية بعد الاستقلال مرحلة قلق وبحث عن نقاط ارتكاز سببتها جملة من العوامل الموضوعية والذاتية، فالتطور التاريخي للواقع العربي أثبت فشل محاولات القوى القومية المسيطرة في جعل مشروعها المستقبلي ملائمًا لمقتضيات التنمية الحقيقية المدرجة على جدول أعمال هذه البلدان. بالمقابل، لم تقدم قوى اليسار مشروعًا متميزًا قابلاً للتحقق في ظل العواصف السياسية والاجتماعية التي أصابت المنطقة، كما أن الفكر الليبرالي لم يستطع أن يبرر نفسه واقعيًا نتيجة الاختلاف التاريخي الكبير بين العرب وأوروبا، والذي جعل من المنطقة العربية منطقه خاضعة لهيمنة القوى العالمية

[7] راجع: عبد الرازق عيد، "الحداثة/ عقدة الأفاعي"، **قضايا وشهادات** 2، (صيف 1990)، 296؛ وكذلك: فيصل دراج، "ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة"، **الكرمل** 5، (1997)، 64/65.

الكبرى، وبالتالي ألغى إمكانية "اللحاق" بالغرب عن طريق المزيد من الاندماج في النظام العالمي.

نتيجة لما تقدم، تفككت هذه التيارات وتبعثرت، وأتاح تفككها نهوض التيار التقليدي، والديني على وجه الخصوص، كبديل له حضوره الطاغي. كما أسهمت هزيمة 1967، والحروب والهزائم التي أعقبتها، إلى حدّ كبير في تداعي تلك التيارات الفكرية والمشاريع النهضوية[8].

هكذا أدّت هشاشة التحديث المظهري وتفاقم التخلف والتبعية في المجتمعات العربية إلى فشل المشاريع النهضويّة والحداثيّة، في مجالات السياسة والاقتصاد والثقافة.

يقول محمود أمين العالم: "إن الأيديولوجيا الرسمية السائدة المشتركة بين أغلب البلاد العربية تتراوح داخل مركب أيديولوجي بنسب متفاوتة، تجمع بين الفكر الديني السطحي، والفكر القومي المظهري، والفكر الوضعي التحديثي الإجرائي، والفكر الطائفي القبلي. ويأخذ هذا المركب الأيديولوجي أشكالاً بالغة التنويع والتعقيد والخفاء والمراوغة، تتستر وراء مظاهر التحديث الخارجي البرّاني لإخفاء ما تتّسم به من سيادة التخلف والتعصب والتسلط والجمود والتدين المظهري النفعي واللاعقلانية"[9]. من هنا فان الدولة العربية بطبيعتها المتسلطة الفوقية واحتكارها لوسائل الإعلام والتعليم والتثقيف عامةً، هي المسؤولة عن مستوى الفكر العربي وتأزمه وإشكاليته[10].

---

[8] راجع: فهميّة شرف الدين، **الثقافة والأيديولوجيا في العالم العربي** (بيروت: دار الآداب، 1993)، 193 -195.

[9] محمود أمين العالم، **الفكر العربي بين الخصوصيّة والكونيّة** (القاهرة: دار المستقبل العربي، 1996)، 68.

[10] **ن.م.**، 69.

بغية التخلص من الثنائية والتوفيقية، يدعو بعض المفكرين العرب إلى "الكف عن الانكماش والانعزال تحت ستار الأصالة والحداثة وغلق باب التقليد كليًا ونهائيًا "[11] كوسيلة ضرورية للتغلب على تخلف الوعي في العالم العربي .

يعلل العروي هذه القطيعة مع التراث والتقليد: "إن أوروبا انتهجت من أربع قرون منطلقًا في الفكر والسلوك ثم فرضته منذ قرون على العالم، ولم يبق للشعوب الأخرى إلا أن تنتهجه بدورها فتحيا، او ترفضه فتفنى"[12]، وبذلك فإن العروي لا يُبقي للعرب من خيار سوى التبعية المطلقة.

في المقابل، يرى محمد عابد الجابري أن الحداثة لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي، بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث بمواكبة التقدم الحاصل على الصعيد العالمي، يقول الجابري: "عندما تكون الثقافة السائدة ثقافة تراثية، فإن خطاب الحداثة فيها يجب أن يتجه أولاً وقبل كل شيء إلى "التراث" بهدف إعادة قراءته وتقديم رؤية عصرية عنه. واتجاه الحداثة بخطابها، بمنهجيتها ورؤاها إلى التراث هو في هذه الحالة، اتجاه بالخطاب الحداثي إلى القطاع الأوسع من المثقفين والمتعلمين، بل إلى عموم الشعب، وبذلك تؤدي رسالتها" [13].

أما برهان غليون، فينفي أن يكون التراث والذاتية المسؤولين عن غياب مشروع النهضة في العالم العربي، "فبقدر ما تنفي الحداثة الذاتية، وتعتقد أن التقدم لا يتم إلاّ بالقضاء على التراث، تبيّن النهضة أن الحضارة لا يمكن أن تكتسب وتستوعب إلاّ

---

[11] عبد الله العروي، **الأيديولوجيا العربية المعاصرة** (بيروت: دار الحقيقة، 1970)، 296.

[12] عبد الله العروي، **العرب والفكر التاريخي** (بيروت: دار الحقيقة، 1973)، 20.

[13] محمد عابد الجابري، **التراث والحداثة** (بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1991)، 17.

بتأكيد الذاتية [...] ولو كانت هناك إمكانية للتقدم الفعلي، لاكتشف التراثي قيمة الحداثة، واكتشف الحداثي قيمة وأهمية التراث"[14].

ترتبط أزمة الواقع العربي بأزمة الفكر العربي المعاصر، وتكمن الأزمة في تفسير العلاقة الملتبسة في لقاء "الأنا" العربية الإسلامية مع "الآخر" الأوروبي. "لا يعود هذا الالتباس أساسًا إلى ثنائية التخلف والتقدم، بل إلى ثنائية أخرى في قلب هذا الآخر الأوروبي نفسه، هي ثنائية التحضر الذي يمثله هذا الآخر بما يتضمنه من منجزات علمية واقتصادية واجتماعية من ناحية، وبين العدوان والاستعمار الذي يمارسه علينا هذا الآخر، والتبعية التي ما نزال نعيشها من مرحلة الصدمة الأولى حتى بعد أن تحقق لبلادنا العربية جميعًا استقلالها السياسي، فما يزال فكرنا وواقعنا يعانيان التخلف والتبعية إزاء هذا الآخر [...]، من هذا الالتباس برزت أزمة مزدوجة كذلك في الفكر العربي وفي الواقع العربي على السواء [...] والفكر العربي الذي ساد منذ ذلك الوقت المبكر وحتى الآن، لم يستطع أن يجيب على أسئلة الواقع"[15].

نستخلص مما تقدم، أن معظم المفكرين العرب يجمعون أن زمني الحداثة بين العرب والغرب لا يتطابقان، لذلك يرون أن من الضرورة أن يعطي العرب لحداثتهم وعيًا مزدوجًا ومفهومًا مختلفًا: وعي حداثة الغرب من جهة، ووعي واقعهم من جهة أخرى، ومن خلال هذا الوعي المزدوج يترتب إبداع مفهومهم الخاص للحداثة.

هذه الحداثة المبدعة، تعيد صياغة الأفكار الكونية وفق خصوصيتها الذاتية، وتشتق مقولاتها من شرطها التاريخي. وتنطوي هذه الحداثة المبدعة على ضرورة تملّك المعرفة

---

[14] برهان غليون، **اغتيال العقل**، ط.6. (بيروت: المؤسسة العربية للطباعة، 1992)، 322/323.

[15] محمود أمين العالم، **الفكر العربي بين الخصوصيّة والكونيّة** (القاهرة: دار المستقبل العربي، 1996)، 30/31.

الكونية، وتأمّل تاريخ الحداثة العربية في انتصاراتها القليلة وإخفاقاتها الكثيرة ونقدها، ومن ثم تحرير الإرادة الشعبية، والارتكاز على القيميّ والمعنوي والروحي[16].

ولأن الواقع العربي المتردي يحول دون استقبال الحداثة الأوروبية، لذلك فإن المجتمع العربي مدعوّ إلى التحديث ليصمد أمام عدمية الحداثة، تحديث يقوم على فكرة التقدم ويعتمد على العقل والديموقراطية، ذات الشروط التي أنتجت تقدم الغرب. هذه الشروط هي القادرة على "إنتاج وعي يفرض حالة الاختراق المنظم للبنية التقليدية في المجتمع العربي"[17]، ويتأتى ذلك الاختراق من خلال مشروع تنموي قومي شامل ذي أبعاد اقتصادية واجتماعية وتعليمية وثقافية وإعلامية وقيميّة، مشروع يستوعب التراث العربي الإسلامي استيعابًا عقلانيًا نقديًا، كما تقدم، ويضيف إليه، ويستوعب حقائق العصر الراهن استيعابًا عقليًا نقديًا، ويضيف إليه كذلك[18].

3. حداثتنا في إبداعنا الأدبي

يتمحور النقد العربي المعاصر في موضوع الحداثة الأدبية والتجديد الأدبي في استراتيجيتين:

ترى الاستراتيجية الأولى أن الطريق إلى التجديد في الأشكال الأدبية مرتبط بالرؤية الكلية في التغيير . ومن مستلزمات التغيير الثوري أن يمارَس تحليل مجتمعي شامل، والتغيير الأدبي هو جزء من ذلك التحليل ومرتبط بالرؤية الكلية. وعبر الممارسة

---

[16] انظر: فيصل دراج، "ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة"، **الكرمل** 5، (1997)، 89.

[17] عبد الرازق عيد، "الحداثة/ عقدة الأفاعي"، **قضايا وشهادات** 2، (صيف 1990)، 304.

[18] محمود أمين العالم، **الفكر العربي بين الخصوصيّة والكونيّة** (القاهرة: دار المستقبل العربي، 1996)، 50/49.

النقدية الأيديولوجية لإشكاليات المرحلة والواقع، تتوصل الحداثة إلى كشف دلالات الأشكال الأدبية وتفتح الطريق أمام التغيير في الأدب والمجتمع على السواء[19].

أما الاستراتيجية الثانية، فترى أن الحداثة في البلاد العربية تنتفي في مجالات العلم والتغيير الثوري والاقتصادي والاجتماعي والسياسي، بسبب الصعوبات والمعوقات التي تقف أمامها. أما الحداثة الفنية، فإمكانية التغيير فيها أسهل وأسرع، وليس من الضروري أن ترتبط عكسًا أو طردًا بالمجالات الأخرى[20]. هذه الاستراتيجية ترى أن لا علاقة لتقدم الأدب أو تخلفه بتقدم البنية الفوقية والبنية التحتية أو تأخرهما، "فمن الممكن أن يكون الشعر متقدمًا في المجتمع ذي البنية التحتية المتخلفة، أو أن يكون متخلفًا في المجتمع ذي البنية المتقدمة"[21].

هذا المفهوم يميز الحداثة الفنية عن مستويات الحداثة الأخرى، ويراهن على قوة الإبداع لتجاوز مأزق العصرية والتحديث المجهض في العالم العربي، فيلعب الأدب دورًا ثوريًا من خلال تغيير اللغة والأشكال وممارسة الهدم والبناء. يقول أدونيس:

" ليس للقصيدة، للرواية، للمسرحية، للوحة، فعل مباشر يشارك في تغيير التاريخ مشاركة مباشرة، لكن لهذه جميعًا قدرة التغيير بشكل آخر، إنها تقدم صورة أفضل للعالم، أي أنها تعيد خلقه، وإذ تعيد خلقه، تغيّره"[22] .

[19] راجع: عبد الله العروي، **الأيديولوجيا العربية المعاصرة** (بيروت: دار الحقيقة، 1970)، الفصل الرابع.

[20] أدونيس، علي أحمد سعيد، **فاتحة لنهايات القرن** (بيروت: دار العودة، 1980)، 321.

[21] أدونيس، علي أحمد سعيد، **صدمة الحداثة** (بيروت: دار العودة، 1978)، 244.

[22] عن: خالدة سعيد، "الملامح الفكرية للحداثة" **فصول**، المجلد الرابع، (ابريل-يونيو 1984)، 31.

في هذا المعنى يقول الخراط: "[أكتب] بدافع التمرد والاكتشاف ولتحقيق الذات، والتجديد، وإعادة النظر في الأمور، أي إعادة صياغة العالم والسعي إلى تغييره في المدى البعيد، نحو الأجمل والأعدل والأفضل "[23].

يمثل هذه الرؤية الشاعر والناقد أدونيس[24]، ففي كتابه حول الحداثة "فاتحة لنهايات القرن"، يحاول تحديد ملامح وأسس الحداثة، والتنبيه إلى بعض أوهامها التي تشيع لدى الشعراء والنقاد، ويرى فيه "أن الحداثة رؤيا جديدة، وهي، جوهريًا، رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد"[25]، "والحديث لا يمكن أن ينشأ إلاّ بنوع من التعارض مع القديم، من جهة، وبنوع من التفاعل مع روافد من تراث شعب آخر [...] ولا يمكن أن تقوم لشعب ما ثقافة، بذاتها ولذاتها، في معزل عن ثقافات الشعوب الأخرى [...] وتكون الحضارة تأليفًا من هذا التفاعل، شريطة أن يتسم هذا التفاعل بالإبداعية والخصوصية في آن"[26].

وثمة ناقد آخر، كمال أبو ديب، مشارك سابق في مجلة (شعر) أيضًا، ينظر إلى الحداثة في الأدب بنفس المنظور الذي طرحه أدونيس، وهو الآخر يؤمن بريادة الفن وقدرته على تغيير الواقع .

---

[23] إدوار الخراط، **أنشودة للكثافة** (القاهرة: دار المستقبل العربي، 1995)، 36-37.

[24] عبر أدونيس رحلة طويلة من التنظير للحداثة امتدت ما يقارب ربع قرن، بدأها منذ كان أحد المساهمين الأساسيين في مجلة (شعر)، التي صدر العدد الأول منها عام 1957، وقد تبلورت منذ ذلك الحين رؤيته النقدية الشاملة حول الحداثة بعدما أصابها غير قليل من الحذف والتغيير والتطوير (راجع: ثامر 1986، 90-95، وكذلك: باروت 1990، 250 - 271) .

[25] أدونيس، علي أحمد سعيد، **فاتحة لنهايات القرن** (بيروت: دار العودة، 1980)، 321.

[26] **ن.م.**، 325.

يرى أبو ديب أن الانقلاب التصوري للحداثة الإبداعية العربية يتم في إطار لا يوازيه انقلاب تصوري معادل خارج الكتابة. ففي مقابل التسارع الهائل الذي حدث على صعيد الفاعلية الإبداعية، نجد الثبات والتراجع في البنى الاقتصادية والاجتماعية والثقافية العربية. لذلك، إذا كانت الحداثة الإبداعية انقطاعًا معرفيًا عن الماضي من أجل الحاضر، فإنها من جهة أخرى اندفاع متسارع ينأى عن الحاضر في اتجاه المستقبل، لان الحاضر هو زمن السلطة بكل أشكالها. والحداثة عدوة السلطة، فالسلطة هي الاكتفاء بالقائم، وهي الرسوخ والترسيخ في إطار النظام، وهي قولبة الآتي على شكل الكائن، إنها الانغلاق، وانحسار مستمر لحرية الإنسان وإنسانيته. لذلك فان أزمة الحداثة العربية في أنها تتحرك على صعيد معيّن في مسار مضاد تمامًا لحركة الوجود العربي .

أما الأزمة الأخرى التي تقع فيها الحداثة العربية، بالإضافة إلى قلقها ومواجهتها للنموذج الجاهز المتشكل على المستوى العربي، وصراعها باتجاه الانفصام عنه، فإنها تعاني قلقًا آخر، مواجهة الغربي المتفوّق، نموذجًا أسمى تحاول أن تتمثله وتتجاوزه، لتظل مالكة لشروط تميزها الجوهري عنه، فهي تقف دائمًا بين آخر داخلي (الأدنى)، وآخر خارجي (المتفوق). وينعكس هذا التوتر والالتباس والتضاد الداخلي على الإبداع الأدبي، فيغدو ملتبسًا هو الآخر، متعدد الدلالات، يطغى فيه التضادّ والمفارقة[27].

وبعد، فعلى الرغم من المفهوم الخاص، على المستوى التنظيري، الذي تتميّز به الحداثة العربية عن الحداثة الأم في الغرب، نتيجة نموها في سياق تاريخي متباين وواقع مفارق، إلاّ أنها تستخدم في الإبداع الأدبي نفس التقنيات والطرائق الفنية التي

---

[27] راجع: كمال أبو ديب، "الحداثة، السلطة، النص" **فصول**. مج.4، 3، (ابريل- مايو- يونيو 1984)، 35-41.

يستخدمها كتاب الحداثة الغربيون. ففي الإبداع الروائي والقصصي مثلاً، نجد عند الكتاب الحداثيين العرب، كما عند الغربيين، تحطيمًا للسياق الزمني التقليدي المتسلسل في النص عن طريق تراكب الأفعال في الأزمنة الثلاثة، والتنقل بين المونولوج والسرد الخارجي، وتجنب الوصف الواقعي مع تغيّر قواعد الإحالة على الواقع، والحوار المتقطع، وطرح العقدة التقليدية، واستبطان مناطق اللاوعي لدى الشخصيات، واستحداث بنى لغوية متساوقة مع هذا الاستبطان، وتوسيع دلالة الواقع لتشمل الحلم والأسطورة والشعر، والمفارقة وانشطار الذات وتصدعها، وما إلى ذلك من تقنيات.

وإذا كان الروائيون العرب قد استفادوا في أعمالهم القصصية من منجزات القصة الغربية في المبنى والأسلوب[28]، إلا أن مبررات استخدام هذا الأسلوب أو ذاك، تبقى متباينة نتيجة اختلاف المنطلق والحافز .

يقول إدوار الخراط في هذا المعنى: "التيار العبثي في القصّ عند الغرب ينطوي على مقولة فلسفية، مؤداها أن العالم لا معنى له، نجد أن مقابل هذا التيار في مصر ينطوي على مقولة ثانية مناقضة معناها، أن معنى العالم مختلف وأنه موجود أساسًا، ولكنه منتهك، وأن العدالة مفتقدة وأن المحبة مسلوبة [...] ونفس الوضع نجده ينطبق على التيارات الأخرى"[29].

---

[28] انظر: إدوار الخراط، **الحساسية الجديدة** (بيروت: دار الآداب، 1993)، 25.

[29] **ن.م.**، 25-26.

المراجع:

- أبو ديب، كمال. "الحداثة، السلطة، النص" **فصول**. المجلد الرابع، العدد الثالث، ابريل- مايو- يونيو 1984.
- أدونيس، علي أحمد سعيد. **صدمة الحداثة**. بيروت: دار العودة، 1978.
- أدونيس، علي أحمد سعيد. **فاتحة لنهايات القرن**. بيروت: دار العودة، 1980.
- باروت، محمد جمال. "تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة شعر" **قضايا وشهادات**(2)، صيف 1990.
- بدوي، محمد مصطفى. "مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري"، **فصول**. المجلد الرابع، العدد الثالث، ابريل-مايو-يونيو 1984.
- برادة، محمد. "اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة"، **فصول**. (المذكور أعلاه).
- الجابري، محمد عابد. **التراث والحداثة**. بيروت/الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1991.
- حجازي، أحمد عبد المعطي. "الحداثة، لا ما بعدها"، **إبداع**. القاهرة، نوفمبر 1992.
- الخراط، إدوار . **أنشودة للكثافة**. القاهرة: دار المستقبل العربي، 1995.
- الخراط، إدوار . **الحساسية الجديدة**. بيروت: دار الآداب، 1993.
- دراج، فيصل. "ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة"، **الكرمل**. رام اللـه، عدد 5، 1997.
- سعيد، خالدة. "الملامح الفكرية للحداثة" **فصول**، المجلد الرابع، ابريل-يونيو 1984.
- شرف الدين، فهميّة. **الثقافة والأيديولوجيا في العالم العربي**. بيروت: دار الآداب، 1993.

- العالم، محمود أمين. "أزمة الحداثة ما قبلها وما بعدها" **إبداع**. القاهرة، نوفمبر 1992.
- العالم، محمود أمين. **الفكر العربي بين الخصوصيّة والكونيّة**. القاهرة: دار المستقبل العربي، 1996.
- العروي، عبد اللـه. **الأيديولوجيا العربية المعاصرة**. بيروت: دار الحقيقة، 1970.
- العروي، عبد اللـه. **العرب والفكر التاريخي**. بيروت: دار الحقيقة، 1973.
- عيد، عبد الرازق. "الحداثة/ عقدة الأفاعي" **قضايا وشهادات** (2). صيف 1990.
- غليون، برهان. **اغتيال العقل**. ط.6. بيروت: المؤسسة العربية للطباعة، 1992.

الفصل الأول

الكتابة تعادل البقاء

التشكيل الفني في رواية إبراهيم نصر الـلـه "أعراس آمنة".[1]

---

[1] نشر هذا المقال في: **المجمع**، 1، (آذار 2009).

الفصل الأول

الكتابة تعادل البقاء:

التشكيل الفني في رواية إبراهيم نصر الـلـه "أعراس آمنة"

1. مقدّمة:

تشترك المفارقة وتوزيع المادّة الحكائيّة في رواية "أعراس آمنة" (2004)، للأديب الفلسطيني-الأردني إبراهيم نصر الـلـه، في تشكيل نصّ حداثي فريد، حيث تتكسّر فيه الخطّية السرديّة والتتابع بين السابق واللاحق من خلال تقنيات الاسترجاع والاستباق والفجوات.

هذه "الاختلالات" في الخطيّة السرديّة التقليدية تستدعي نشاطًا ذهنيًّا من القارئ لإعادة تنظيم الأحداث والمشاهد، ولتكشف أسئلة النصّ ومراميه بعد حسم صراع الإمكانيّات في عمليّة التأويل.

ولعلّ تقنيّة ذرّ العناصر تتساوق مع تقطّع الأوصال وتناثر الأشلاء بفعل آلة الموت، لكنّ هذه الكتابة التقدميّة هي فعل حياة مفارق للموت، تستنقذ المفقودين جميعًا من العدم وتخلّدهم عبر الكتابة صورًا وأصواتًا وملامح. والتقنيات الموظّفة جميعها تنسجم مع طروحات الرواية في قهر سطوة الموت وتخطّي الكارثة.

2. المفارقة

تقوم المفارقة في صلب رواية إبراهيم نصر الـلـه "أعراس آمنة"، وقد تم تفعيلها كعنصر هام ساهم في تشييد النص وصياغة الدلالة فيه فاكتسبت لذلك طابعًا بنائيًّا[2].

[2] راجع: نبيلة إبراهيم، **فنّ القصّ في النظريّة والتطبيق**، (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت)، 197-202.

وتجسد المفارقة الوضع المقلوب غير الإنساني الذي يعيشه الشعب الفلسطيني، يحاكيه مبنى القصة التي تبدأ من الفصل الأخير في الرواية كما سيأتي لاحقاً. ولعل المفارقة تتخلّق بداية من عنوان الرواية، فآمنة التي كانت إحدى راويتي القصة والشخصيّة الرئيسيّة فيها لم تكن آمنة قطّ، فقد استشهد زوجها جمال وتمزق أشلاء وظلّت تنتظر على المقبرة أيامًا لتتأكد بعد انسحاب سائر من يجلسن إلى جانب القبر أنّ من مات هو جمال دون غيره، ويستشهد أخوها مصطفى أحب إخوتها إليها، ويموت ولدها صالح وتلتقي جثته صدفة في المستشفى حيث تعمل مشرفة في مركز تأهيل الأطفال المصابين، وتموت لميس من كانت تمنّيها زوجة لولدها صالح، وتموت هي الأخرى كما سنوضّح عند تحليل تقنيات توزيع المادة الحكائيّة.

وتظهر المفارقة أيضا في "الأعراس"، أيّة أعراس؟

كانت في سبيل مشروع زواجها من جمال عثرات كثيرة ابتداءً من رفض أبيها وبعد ذلك حين حيل دون دخول جمال إلى النقطة الحدوديّة، وكانت هي تنتظره في ثوب الزفاف من الطرف الآخر، وحين توصّلوا أخيرًا أن يحتالوا بإدخاله في تابوت، يغرس الجندي من باب الاحتياط حربته في الجسم/الجثّة للتأكد من عدم وجود خدعة، وفي المستشفى التقيا بعد ذلك وكان وضعه مريعًا. هذه كانت ملابسات زفافها هي، وتعترف آمنة بعد ذلك أنها لم تختلِ بعريسها بعد ذلك سوى مرتين أنجبت في أعقابهما صالح ونادية (ص75)، كانت تسير وراءه في الشوارع والأزقّة – وهو المطارد أمنيًّا – لعلّها تستطيع الاختلاء به.

مشروع العرس الآخر هو عرس ولدها صالح من لميس الذي لم يكتب له التوفيق لأن صالح يستشهد وتعقبه بعد ذلك لميس، كما أن مشروع تزويج آمنة لرندة صديقتها من الشاب عزيز، حفّار القبور، لم يفلح هو الآخر، فقد استشهد الشاب وأودع آخر قبر

أعدّه. لقد أحبطت جميع الأعراس تباعًا، ولكنّ الأعراس التي تكللت بالتوفيق، ويا للمفارقة، هي أعراس الشهادة.

يقول عبيد والبياتي[3] عن العنوان:"أعراس آمنة أضيف الخبر فيها (كلمة أعراس) إلى اسم علم مخصص ... فآمنة هي إحدى شخصيات الرواية ... وهذه الإضافة منحتها دورًا كان يمكن أن يحتلها غيرها من شخصيات الرواية لو لم تحدّد، إذ كان يمكن للقارئ أن يضيف مفردة (الأعراس) إلى (رندة) أو (لميس) أو غيرها من الشخصيات المشاركة، ولكن نصر اللـه استطاع بعمله هذا أن يغلق الأبواب أمام التأويلات المحتملة".

والحقيقة أن الأبواب لم تغلق تماما أمام التأويلات ذلك لأن العنوان يمكن أن يقرأ أيضًا "أعراسٌ آمنةٌ" دون إضافة للإمعان في المفارقة الساخرة.

هل الترجمة الانجليزيّة لعنوان الكتاب الذي يحمله الغلاف الخلفي "safe weddings" هي من وضع إبراهيم نصر اللـه نفسه أو بعلمه؟ هل هو خطأ الناشر؟

أيًّا كانت الإجابة فإنّ الاحتمال قائم، وبهذا تكون المفارقة مزدوجة، فلا الأعراس أعراس ولا هي كذلك آمنة، كما أن آمنة "البطلة" لم تكن آمنة أبدًا. ومن نوع هذه المفارقة أيضًا أنّ هذه الرواية هي رواية الملهاة الفلسطينيَة، مع أنها مأساة تتقطّر ألمًا، ولا نرى أن ملاحظة المؤلّف في الصفحة الأخيرة التي تعقب النهاية (ص345) عن الملهاة وجذورها، ملزمة للقارئ.

ومن المفارقة أن عزيز، حفّار القبور، الشاب اللطيف الدمث يستجيب لطلب آمنة أن يجعل القبر الذي كان يعكف على حفره واسعًا كي يرتاح فيه الشهيد، يقول لها:"

---

[3] محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، **الكون الروائي- قراءة في الملحمة الروائيّة الملهاة الفلسطينيّة** (بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2006)، 27.

اطمئني يا خالتي، والـلـه إني أحفر القبر كما لو أنّني أحفره لنفسي" (ص61). وفعلاً يستشهد بعد يومين ليدفن في ذات القبر الذي أوصى أصحابه أن تهديهم الخالة آمنة إليه. بالذّات عزيز، من سعت آمنة إلى تزويجه من رندة صديقتها، وكأنّ ثمّة معاكسة متعمّدة للقدر.

سلسلة المفارقات في الرواية إنّما تأتي لتعبّر عن لا معقوليّة ما يجري في عالم قد أصيب بالعمى والصمم، فغدا الموت عاديًّا كالماء والهواء يزحف من كل صوب ويحاصر كل موقع.

3. الكتابة كمعادل للحياة ونقيض للموت

تنتظم الرواية ثنائيّة ضدّية مطّردة فيها حتى النهاية، هي ثنائية الموت/الحياة، فالموت يجتاح غزّة بجحافله ويتسرب الى الشوارع والأزقّة والبيوت، وحتميّة الموت ستطال أي شخص كان وليس مهمًّا من أيّ فصيل هو أو في أيّ مكان كان، من المفروغ منه أن يُقتل، وعلى لسان أم رندة:"وإذا كنت ماشي في الشارع أو نايم في بيتك وبس في حالك، بيجي صاروخ من السما وبقتلك" (ص42).

وهكذا يموت جميع من يتعلّق بآمنة، لكن غريزة الحياة قوية هادرة، حتى أن رندة وقد رأت من بشاعة الموت ما رأت، وأبصرت مواكب الشهداء غير المنقطعة، تقول:

"لو كنت عمياء

لقلت إن الموت أكثر من الحياة هنا

لكنني كلما أوشكت أن أصل لهذه الحقيقة فتحت الباب، واستندت إلى حلقه، وتأملت هؤلاء الأولاد في الشارع. يحيرني دائما أن هناك أفواجًا جديدة منهم في عمر واحد، فجأة يبزغون، هم الذين لم يكن لهم أي وجود هنا. يبزغون تماما، مثل نوّار اللوز أو الليمون. أفواج كاملة، لم أكن رأيت أيًّا منهم

من قبل. يتعثرون وينهضون، وقبل أن يستطيعوا الوصول بمفردهم إلى نهاية الشارع يأتي فوج جديد يملأ الشارع..."(ص125).

فالحياة متجدّدة مخصبة، ولا تستحيل إزاء الفقدان إلى لطم وندب وعويل، بل تشيع فيها الحيويّة والدعابة والحسّ الساخر الذي يتسلق على أكتاف الألم: من أحلام الجدّة والطارق الليلي - زوجها المتوفّى (ص85-90)، إلى لعبة الأسماء رندة/لميس حتى في أحلك الظروف وأشدّها (ص142-143)، أو حين تعير إحداهن لأختها اسمها لبضعة أيام حتى تستريح من أحزانها في أعقاب وفاة حبيبها سامر (ص43)، أو مثال المفتاح المخبأ تحت سجادة العتبات (ص67)، أو مثال لميس التي أصبح البعض يدعوها قوات التدخّل السريع الفلسطينية حين حملت سامر على ظهرها وجرت به بعيدًا عن جنود الحاجز (ص43)، أو الموقف الطريف حين قال جمال لآمنة:"تصوّري ما الذي يمكن أن يقال لو ضبطنا متلبّسين، سنصبح حديث غزّة، كل واحد سيقول للآخر: هل سمعت لقد شاهدنا اليوم رجلاً مع زوجته" (ص71).

لكن عملية الكتابة أكثر من غيرها، تأخذ دورًا فاعلاً مهيمنًا معادلاً للحياة نقيضًا للموت، إن الكتابة تستنقذ الشهداء من الفقدان والعدم عن طريق تجميعهم وإعادتهم إلى الحياة، وتخليدهم صورًا، أصواتًا، ملامح وذكرى، فتغدو الكتابة فعل حياة وخلود.

يقول جبرا إبراهيم جبرا عن الكتابة الحداثيّة:"إن عصرنا يسرع نحو هذا المصير المؤلم حقا، وليس ثمّ عاصم أو منقذ [...] لقد أدركنا أنّ الإنسان مدمّر، أو على الأقل سائر نحو الدمار، ونحن نستطيع أن نقاوم، أن نتصدّى لهذا الدمار بالفن وفاعليته، بالشعر والرسم والرواية، بشرط أن يحتوي هذا الفن على حسّ بمأساة الإنسان ومقاومته،

وبحيث يبرز في إبداعنا تعدد الوعي وتشابكه لكي نكون جزءًا فاعلاً لا يدمّر، ولكي نكون من الذين يتصدّون لهذا المصير المؤلم الذي يوشك أن يحتوي العصر"[4].

لذلك، فإنّ رندة في فصل بالغ الدلالة تبحث عن قبر غسّان كنفاني لتقول له:"قم واكتب هذه الحكايات [...] هل تعرف ما مصير الحكايات التي لا نكتبها؟ إنَها تصبح مُلكًا لأعدائنا" (ص68). وكأنّ الكتابة جزء من المعركة وسجال فيها، بل إنها تنبض بالحياة وتنفض غبار الموت، تقول آمنة لجمال:"هل تعرف ما الذي يدور في عقل هذه المجنونة [رندة] [...] أن تتسلل من غزّة وتذهب إلى قبر غسَان كنفاني [...] ثم تحفر وتحفر حتى تحدث فتحة في القبر، وتعطيه كلّ ما جمعته من حكايات، وتقول له: في هذه الأوراق من الحياة، رغم كل الموت الموجود فيها، ما يكفي أن يجعلك تنفض الموت عنك..." (ص72).

تصبح الكتابة إذن معادلاً رمزيًّا للحياة، للبقاء والاستمراريّة. كيف تفعل الكتابة ذلك؟

إنها تخلّد الجمال وتستنقذه من براثن الشر الأزليّ للعالم-الموت، الذي يبتغي لو ينقضّ على كل شيء جميل، لكن الكاتب يحرر من مخالبه الوردة والشجرة وجناح العصفور ونافذة البيت وصهيل الحصان والشمس والمطر، والفراشة والغزال. وتتساءل رندة:

"هل تعتقدين أن هذا العالم كان من الممكن أن يكون لو لم ينتزع هؤلاء الجميلون جمال العالم من بين فكي الموت؟ هل تعتقدين أن الموت كان ممكن أن يبقي لنا أيّ شيء هنا لولاهم؟

غسان كنفاني كان يفعل ذلك [...] حين أدرك أن خطى الموت تزداد اندفاعًا وراءه، كتب في أقل من ستة عشر عامًا كلّ ما كتب، [...] غسان كتب ما كتب لأنه يحب الحياة"(ص74).

[4] جبرا إبراهيم جبرا، "ندوة العدد-الحداثة"، **فصول** (أكتوبر 1982)، 265.

وتفصح الرواية عن دلالتها المغيّبة في النص، بعبارة المؤلّف الضمني على لسان رندة الراوية التي تبقى حتى النهاية بعد موت آمنة، وهي التي خصّها المؤلف بنعمة الكتابة وحكاية الحكايات، تقول: "انظري الآن، أحيانًا أخرج لحوش البيت وأرى الموت يحلّق في طائرة الأباتشي أو طائرة ف16، فأعود للداخل بسرعة أحمل مجلدات غسان، أرفعها إلى السماء وأصرخ: تستطيع أن تفعل كل شيء ولكنك لن تستطيع قتل هذا، لقد سبقك وفزنا بهذا كله.." (ص74).

وفي موقف آخر تشكو رندة لآمنة أن الصور الوحيدة للأطفال الشهداء هي تلك التي التقطت لهم بعد الموت، وبعضها لا تشبههم لأنها مشوهة بسبب الرصاص، فتقول لها:

"اكتبي عنهم، اكتبي بعض ما قالوه"، وبعد ذلك تقول:"حين أكتب عنهم أحسّ بأنني أعرفهم، بأنني أعيشهم وعشتهم" (ص134).

بالكتابة يُستردّ ما ضاع ويُستعاد، ومن خلالها تعبّر الذات المكلومة عن حنينها إلى أماكن الأمن والأمان. إن الكتابة في "أعراس آمنة" تُلفت النظر إلى ذاتها، والى دورها الرئيسي في العمل الفني من خلال هيمنة التقنيّة أيضًا، وأكثر ما يتجلَى ذلك فيها في نظام توزيع المادة الحكائية وترتيبها أو ذرّ عناصرها وتشتيتها.

4. نظام توزيع المادة الحكائية وتقنيات الاسترجاع

رواية "أعراس آمنة" نصّ استرجاعي، يسهم نظام توزيع مادته الروائية في تشكيل دلالته. إن عملية القراءة في " أعراس آمنة" ليست أحادية الاتجاه، وان كان القارئ يتقدم في قراءتها على امتداد النص جملة اثر جملة، فتقنيَة تشتيت عناصر الرواية في أعراس آمنة تتطلب من القارئ ذاكرة استرجاعيّة وذكاءً في الاستنباط والربط. إن العودة من خلال الذاكرة أو من خلال قراءة فعليّة لصفحات سابقة هي عودة ضروريّة لعمليّة فهم دلالات النص واستقصاء إمكاناته، فاستدعاء المادة القديمة، التي قرئت

حتى اللحظة الراهنة، يتم مرّة لاستخدامها استخداماً إضافيًّا من غير نقض أو إلغاء للبنية الدلاليّة التي عكف القارئ على تشكيلها حتى الآن، ويتم مرّة أخرى بهدف إصلاح تلك البنية أو إعادة بنائها من جديد، أو استبدالها على ضوء المستجدات النصيّة التي لا تستطيع التعايش مع البنية الدلاليّة التي علقت في ذهن القارئ حتى اللحظة الراهنة. وبالتالي، تؤدي هذه التقنيّة إلى تعثّر عمليّة الفهم وتصعيبها وتدفع القارئ الى تكثيف يقظته ونشاطه الاسترجاعيّ[5].

الموقع الحقيقي للفصل الأول وفق التسلسل الزمني، ينبغي أن يكون قرب نهاية الرواية (صفحة 145)، وممارسة الافتتاحيّة من نهاية الأحداث هي من نوع "الاسترجاعات الكاملة" التي ليست في الحقيقة سوى "نهاية مستبقة"[6].

يلزمنا التوغّل في القراءة حتى نهاية الرواية، بل ومعاودة قراءة الفصل الأول من جديد لكي نفهم أن آمنة حين أتت إلى بيت رندة تطلب منها يد أختها لميس لابنها صالح، كان كلاهما بين الموتى، وهذا أمر يُفصح عنه في الفصل العشرين فقط، الفصل قبل الأخير من الرواية، وكانت هي في وضع نفسيّ مريع يتميز بالإنكار التامّ للمأساة، ويتاخم

---

[5] راجع: M. Perry, "Literary Dynamics: How the Order of the Text Creates its Meanings" (in Hebrew), *Hasifrut*. 28 (1979), 36-37، وكذلك: شلوميت ريمون كينان، **التخييل القصصي- الشعريّة المعاصرة**. ت: حسن أحمامه، (الدار البيضاء: دار الثقافة، 1995)، 171-189. وكذلك: ياسين كتاني، **الحداثة وما بعدها في أدب إدوار الخراط** (كفر قرع: مركز دراسات الأدب العربي- أكاديميّة القاسمي، ودار الهدى، 2007)، 134-135.

[6] انظر المصطلحات: مرشد أحمد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر اللـه** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 2005)، 260-261، وكذلك؛

G. Genette, *Narrative Discourse* (Oxford: Basil blackwell, 1986), 65.

الجنون. ولكن المؤلف الضمني لا يكشف اللعبة السرديّة، وإنما يزرع في النص الذي يبدو عاديًا تمامًا بعض الاختلالات التي تستوقف القارئ المتيقظ، منها:

أ) آمنة تأتي لطلب يد لميس في واحدة من ليالي الغارات الثقيلة الساعة السادسة صباحا والأسرة نائمة.

ب) تطلب يد لميس من أختها رندة وليس من أمها.

ت) تسأل إذا كان الأب في البيت، في حين هي جارة الأسرة سنوات طويلة وتعلم أن الأب يقبع في السجن منذ سنين.

ث) ترشح عن الراوية المشاركة-رندة كلمات صعبة تستدعي الاستغراب ومعاودة النظر، تقول:

"كان طلبها كافيا لعقد لساني تماما، فوجدت نفسي أشبه بخشبة تستند بوهن إلى حلق الباب؛ وبعد زمن، أظن أنها قالت فيه الكثير وجدت نفسي أهز رأسي دون أن أدرك معنى ما أفعله، لكنها فهمت هزّة رأسي كما تشتهي" (ص10).

ج) ومن ثم، تصدر عن رندة كلمة تبدو غير مهمة لمن لا يدقق، تقول رندة: "التفتت إليّ وكانت يدي تقبض على طرف ثوبها الأسود الطويل" (ص10)، وهي إشارة الى ثوب الحداد على ميت ما.

ح) وفي الصفحة التالية تقول عنها: "الأعباء الملقاة على قلبها كافية لسحق قامة سنديانة" (ص11).

خ) أمّا أن هذا الفصل يقع بعد موت لميس أيضاً، فيتحقق في عبارة رندة المتعجّلة حين طرق الباب: "نهضت، أعرف أن أحدًا لن يفعل ذلك سواي" (ص9)، وفي هذا الحصر إشارة إلى أن أختها التوأم قد ماتت (الأب مسجون والأخوان مطاردان).

د) ختامًا، ينتهي الموقف بالدموع:"امتلأت عيناها بالدموع ... ورحت أرقبها تبتعد، وغطاء رأسها يرفّ محاولاً تقليد جناح بلا جدوى "(ص11).

لقد ارتضت رندة بعد ذلك أن تدخل هذه اللعبة، وقد رأت ما أصاب آمنة من خبل أذهب بعقلها بعد وفاة جميع أهل بيتها تباعاً. ولعل الفصل التاسع عشر قبل الأخير يلمّح إلى ما قد تغدو عليه آمنة لو فقدت صالح، تقول رندة:

"كأن صالح أدرك أن أمه لن تستطيع احتمال ضربة قاتلة أخرى في القلب" (ص138).

وتستمرّ لعبة آمنة-رندة بقضيّة زفاف صالح من لميس وفستان الزفاف والتحضير للعرس في الفصل الثاني والرابع والسادس والسابع والحادي عشر، حتى أنّ رندة تدرك خطورة الإسراف في هذه اللعبة، فتقول لنفسها:"لقد جُننتِ، ما الذي يحدث لك لتدخلي هذه اللعبة، وتتوغلي فيها إلى هذا الحدّ؟ (ص82).

الحقيقة الغائبة الأخرى التي تحدث إرباكًا وعدم فهم لدى القارئ تعامل آمنة مع أفراد أسرتها: جمال، مصطفى وصالح كأحياء، ويتوهم القارئ أنهم نائمون حقًّا، ولم يرد في القصّة ما يجعل القارئ يأخذ الأمور على غير هذا المحمل.

"قلت لهم هذا الكلام مئة مرة [إن الشمس أصبحت في وسط النهار] لكنّ أحدًا منهم لم يتحرك [...] لم تكونوا هكذا من قبل .. لقد نمتم كثيراً، أكثر مما يجب" (ص12).

عدم استفاقة أحد رغم الإلحاح في ثلاثة فصول متتالية يثير بعض الشكوك التي لا يقطع القارئ فيها، وقد لا يلتفت إليها، لكنّ إشارات أخرى تتوافد لتزيد من أسئلة القارئ، من ذلك:"لم أعد أحب المبالغة، فالزمان بالغ معي بما يكفي ويزيد"، وهذا قبل أن نعرف عن أحد ما يخصّها قد مات. وتعود إلى استرجاع حكايتها مع جمال، وتبثّ إشارة أخرى موحية وهي تتحدث إلى جمال:

"سأقول لك سرًّا، ولكن لا تبح به لأحد، لا تبُح به حتى للتراب "(ص18)، فهي عارفة في اللاوعي حقيقة ما حلّ بها، وإن كانت تنكره على مستوى الوعي والتواصل البشري. وعلى الجملة، فإن الفصل الثاني يتأسس على الفصل السابق عليه من خلال الاسترجاعات التي تتناول الخط الزمني الذي تشغله أحداث المحكي الأول في الفصل السابق، وهي بمثابة "استرجاعات تكميليّة"[7]، وقد تنحو الاسترجاعات منحى "الاسترجاعات التكراريّة" كما نشهد ذلك في الفصل الرابع والسادس والسابع، وتكرار مسألة فستان العرس الذي يستدعي بدوره "استرجاعًا خارجيًّا" من الماضي، عرسها هي وجمال، حين حيل بينه وبين دخول نقطة الحاجز على الحدود (ص48-50).

المحور الزمني الآخر هو الخط الزمني الذي يشغله الاسترجاع في مرحلة طفولة رندة ولميس في الفصلين الثالث والخامس، في الفصل الثالث نتعرف لأول مرّة على اسم الراوية المشاركة رندة التي التقيناها في الفصل الأول. الفصلان الثالث والخامس فصلان استرجاعيان خارجيان من الماضي البعيد، وقد كانت الأختان المتشخصتان في السرد طفلتين صغيرتين يستدلّ على ذلك من بعض القرائن:

"التفتت إلينا وقد أمسكت كل واحدة بطرف ثوب أمّنا" ومن ثمّ:"انحنت [آمنة] نحو أختي أولا وقبّلتها" (ص27). فإمساكهما بطرف ثوب أمهما دلالة على طفولتهما، وكذلك انحناء آمنة لتقبيل الطفلة، فطفولة البنتين وقصرهما اقتضت الانحناء من آمنة.

رندة وأختها التوأمة لميس الآن طفلتان كما تقدّم وإن كانتا في الفصل الخامس أكبر قليلاً، لكن رندة ليست تلك التي تجاوزت العشرين في تقديرنا، والتي التقينا بها قبل بضع صفحات في الفصل الأول حين تقدّمت آمنة إليها لطلب يد أختها لميس.

---

[7] راجع: مرشد أحمد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الـلـه** (بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2005)، 247-248.

أمّا المحور الزمني الثالث، فهو الخط الزمني الذي تشغله الفصول من 13-17 تباعًا، وتتمحور في استشهاد جمال وما صاحب ذلك من آلام وأحزان، وملازمة آمنة مقبرة الشهداء ومناجاتها لزوجها فوق قبره، وتصرفات صالح الذي يبحث عن نفسه في صور أبيه واختفائه إلى حيث استشهد والده. ومع كل الألم، لا تفقد آمنة اتزانها في هذه المرحلة كما يحدث لها في المرحلة اللاحقة بعد وفاة صالح. الفصل الثامن عشر هو إرهاص بموت صالح، وفي الفصل التاسع عشر يموت.

أما الفصل العشرون فهو فصل مختلط، الصفحتان الأولى والثانية منه حتى الفاصل تشهدان موت لميس على يد القنّاص فوق سطح البيت، وحسب ترتيب الأحداث وفق مواضعات الزمن الطبيعي، المفروض أن يأتي الفصل الأول في الرواية بعد هذا الجزء من الفصل الختامي، أما الصفحات الثلاث الأخيرة فتشهد في رأينا موت آمنة مع أنه ليس من دليل نصيّ على ذلك.

أما الفصل النهائي الحقيقي للرواية من حيث الترتيب الطبيعي للأحداث - لا كما يتجسّد في النص - فإنه الفصل الثاني عشر "سمعتها تنادي"، قرب منتصف الرواية، وعلى ذلك أكثر من دليل نصي، أولها أن رندة الراوية المشاركة الآن في الخامسة والعشرين من عمرها (ص89)، وهي لم تبلغ هذا العمر في أي فصل من فصول الرواية، وكذلك يرد فيه تلميح عن استشهاد جميع من سيأتي أمر استشهادهم لاحقًا. تقول الجدّة لرندة:"هل تعتقدين أنني سأموت قبل أن أطمئنّ عليك، وعلى أمك وعلى أخوتك، ألا يكفيهم أنهم حرموني من أن أطمئنّ على أختك [لميس] وجمال وصالح وآمنة ومصطفى وعزيز؟" (ص90).

اللافت للنظر هو الإشارة إلى موت آمنة، لكن القارئ لا يلتفت إلى ذلك في هذا الموضع لأنها إشارة استباقيّة وكذلك ليس من يقين على موتها كما تقدّم.

يضجّ هذا الفصل بالحيويّة والديناميكيّة، فيأتي الحوار طريفًا مفارقًا للأجواء المأساويّة المفترضة للرواية، منسجمًا مع ما رأيناه في الفصل السابق من سعي الكاتب إلى مجاوزة الموت وقهر سطوته عبر الكتابة، ومن خلال الحلم، تقول الجدّة لرندة:

"هل قلت لك يا بنت لماذا يحلم الناس؟

لأنهم لا يشبعون من الحياة، يحلمون حتى يتخيلوا أنهم ليسوا نائمين، بل مستيقظين، وأن شيئًا لم يضع عليهم..."(ص87).

وعودة إلى آمنة، هل حقًّا ماتت آمنة كما قدّمنا؟ الفصل الأخير في الرواية يتحدث عن طائرة ألقت قنبلة، طوّح انفجارها بكل شيء، أخذت رندة تركض صوب الباب الذي يفضي لحوش آمنة، وبين الركام أبصرت يدي أمها تطردان الغبار فقد سلمت. تقول رندة: "وحين هدأ كل شيء، واستعدت عينيّ، رأيت أشلاءً معلّقة في الهواء، ولم يكن قد تبقّى من البيت غير شحوب النخلتين" (ص145).

ما هذه الأشلاء المعلّقة في الهواء؟ أشلاء من؟ لا يوجد أيّ شرح أو تعليق. إذا كانت هذه الأشلاء التي شاهدتها أشلاء آدميّة، فإن مجال الإمكانيّات قد ضاق تماماً، ولم يعد بالإمكان أن تكون سوى أشلاء آمنة.

ليس هذا كل ما يمكن استنتاجه، فهناك أيضًا اختراق التقنيّة التي كانت مطّردة بالتناوب تقريبًا حتى الفصل الأخير، مرّة يقدّم الفصل بضمير المتكلّم من وجهة نظر رندة ومرة أخرى من وجهة نظر آمنة، وكان ينبغي وفق هذا التناوب أن يقدّم الفصل الأخير من منظور آمنة، وهذا يعني فيما يعنيه أن رندة تستلم مقود القصّ لأن آمنة لا تستطيع أن تقصّ قصّة موتها، إنّ خرق نظام التناوب في هذا الفصل له دلالته ومبرراته.

ومن ثمّ فإنّ الصفحات الثلاث الأخيرة في الرواية عبارة عن حوار مقطوع، حوار تشترك فيه رندة وآمنة، لكن صوت آمنة مغيّب تمامًا وهذه إشارة ذكيّة تتضافر مع الإشارات الأخرى لتعني موت آمنة.

يستخدم الكاتب تقنيّة الحوار المقطوع من طرف واحد في كلّ مرّة كان يقدّم استشهاد إحدى الشخصيات، كحوار آمنة مع جمال الميت في الفصل الرابع (ص28-35)، أو حوارها مع صالح في الفصل الثامن عشر (ص132-137)، أو مع مصطفى (ص46)، نفس التقنيّة التي تقدّم استشهاد الشخصيات بطريقة غير مباشرة، يستخدمها الكاتب الآن ليقدّم موت آمنة التي يغيب صوتها من خلال حوار رندة المقطوع معها (ص145-147).

ولعلّ الجملة الأخيرة في الفصل الثاني عشر والتي تختم الرواية في رأينا (لو أُدرجت وفق الزمنيّة الحقيقيّة لحدوثها)، هذه الجملة الأخيرة الغريبة والبالغة التكثيف والدلالة تستدعي وقفة، تقول رندة:

"وبعد، لا أدري، أجد نفسي هناك، مع آمنة "(ص91).

هل هذه الكلمات الأخيرة تعبير عن رغبة رندة في الانسحاب من الحياة، وانضمامها الى صديقتها وتوأمة روحها آمنة التي قضت حديثاً، بعد أن قضت توأمتها البيولوجيّة "لميس"؟

هل هو الموت المحقّق المفروغ منه الذي تُقتاد إليه مواكب الشهداء بقدريّة عجيبة لا رادّ لها؟ أم أنّ من تتكلم هنا هي رندة الكاتبة الصحفيّة والمبدعة التي آلت على نفسها أن تخلّد الأشياء الجميلة وتخلّصها من الموت فتستنقذها عبر الكتابة بالتوثيق والتدوين، وهي التي تحلم بنبش قبر غسان كنفاني، قدوتها الذي درأت سطوة كتاباته

وسائل الفتك البشعة وأحبطت مراميها، فإذا بها تتطلّع إلى الالتحام مع آمنة وتخليدها في الكتابة؟

أعتقد، اعتمادًا على ما قدّمت في هذه الدراسة أنّ الرأي الثاني هو أقرب إلى حقيقة النصّ، ولأنّه ينسجم أيضًا مع حيويّة الفصل الأخير الذي وردت فيه الجملة، وهو فصل مفعم بالحياة التي تدبّ في الأوصال.

أليس هذا ما تقوله رندة لآمنة:

"حين يغلقون الطرق ويغلقون السماء أتجوّل في داخلي، أكون مضطرّة للتجوّل في داخلي يا خالتي، وهناك أفاجأ بأشياء لم أكن أعتقد أنها موجودة. الكلمات. نعم أكتشف هناك كلمات، كلمات كثيرة، تمسكني من يدي وتسير بي، كلمات مضيئة، حين تتجمّع، حين تتلاصق، تشرق شمس كبيرة، وأرى أكثر، أحس أكثر، أراك حتى، أرى لميس، صالح، جمال، أخوتي، أرى جدّتي، أراكم كلّكم، وأفهم أكثر" (ص94).

الكتابة والكلمات إذن هي اللايتموتيف الذي يجمع أشتات هذا النص الروائي كما يلمّ أشلاء الآدميين ويخلّدهم. الكتابة هي اليقين الوحيد وسط هذا الظلام الدامس، الذي تداعت فيه وتطوّحت جميع الأركان.

المراجع:

- إبراهيم، نبيلة. **فنّ القصّ في النظريّة والتطبيق**. القاهرة: مكتبة غريب، د.ت.

- أحمد، مرشد. **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الـلـه**. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2005.

- جبرا، جبرا إبراهيم. "ندوة العدد-الحداثة"، **فصول**. (أكتوبر 1982).

- ريمون كينان، شلوميت. **التخييل القصصي- الشعريّة المعاصرة**. ت: حسن أحمامه، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1995.

- عبيد، محمد صابر. والبياتي، سوسن. **الكون الروائي- قراءة في الملحمة الروائيّة الملهاة الفلسطينيّة**. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2006.

- كتاني، ياسين. **الحداثة وما بعدها في أدب إدوار الخراط**. كفر قرع: مركز دراسات الأدب العربي- أكاديميّة القاسمي، ودار الهدى، 2007.

- نصر الـلـه، إبراهيم. **أعراس آمنة و تحت شمس الضحى**. ط1. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2004.

- Genette, G. *Narrative Discourse*. Tr.: Lewin, J., Oxford: Basil Blackwell, 1986.

- Perry. M., "Literary Dynamics: How the Order of the Text Creates its Meanings" (in Hebrew), *Hasifrut*. 28(1979), pp. 6-46.

الفصل الثاني

انبهام الحدود ولعبة الإيهام والتجاوز في "ترابها زعفران"[1]

[1] نشر هذا المقال في: **الكرمل** (جامعة حيفا)، 21-22، (2000-2001).

الفصل الثاني

انبهام الحدود ولعبة الإيهام والتجاوز في "ترابها زعفران"

1 . إشكالية التصنيف

أول إشكالية تواجهنا في **ترابها زعفران** هي مسألة تصنيف هذا العمل، هل هو سيرة ذاتية، أم رواية كسائر روايات الخراط التي تتضمن فيما تتضمنه عناصر معينة من سيرته الذاتية؟ وما يدعونا إلى طرح هذا السؤال هو ما جاء في المقدمة بتوقيع الخراط نفسه:

"ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئًا قريبًا منها. ففيها من شطح الخيال، ومن صنعة الفن ما يشطّ بها كثيرًا عن ذلك. فيها أوهام -أحداث، ورؤى- شخوص ونويّات من الواقع هي أحلام، وسحابات من الذكريات التي كان ينبغي أن تقع ولكنها لم تحدث أبدًا. لعلها أن تكون صيرورة، لا سيرة. وليست، فقط، ذاتية. هي وجد، وفقدان، بالمدينة الرخامية، البيضاء- الزرقاء، التي ينسجها القلب باستمرار".[2]

بداية نقول، إن مجرد نفي السيرة الذاتية عن هذه النصوص يثير فينا السؤال: لماذا النفي؟ فهذا النفي لا يأتي في أعقاب نقاش دار حول هذا العمل بعد صدوره، إنّه موجود منذ البداية، في مقدمة الطبعة الأولى، لهذا نعتقد أن الخراط واع لهذا التماثل الشديد بين وقائع النصوص والوقائع الشخصية التي حدثت له. لماذا إذن ينفي عنها السيرة الذاتية؟ ألأنّ "فيها من شطح الخيال ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيرًا عن ذلك"؟ ونتساءل مع صبري حافظ:

---

[2] إدوار الخراط، **ترابها زعفران** (بيروت: دار الآداب، ط2، 1991 [1986])، 5.

"وهل ثمة سيرة ذاتية جيدة حقًا ليس فيها الكثير من شطط الفن، وليست فيها أوهام- أحداث ورؤى- شخوص ونويّات من الوقائع هي أحلام.."؟[3]

إن قارئ النُتف المتفرّقة من سيرة ادوار الخراط- كما أفضى بها الخراط نفسه أو دوّنها[4]- يجزم بيقين أن **ترابها زعفران** هي سيرة ادوار الخراط دون شك لما بينهما من تطابق يمس حياة الخراط في فترتي الصبا والشباب، وكذلك البيئة التي عاش فيها بالإسكندرية بشاطئها وبحرها وشوارعها ومؤسساتها وحياة الناس فيها في فترة الثلاثينات والأربعينات، وبما تميزت به من أوضاع اجتماعية واقتصادية وما كانت تمور به من حركات سياسية وطنية وعمل ثوري ضد الملك والاستعمار البريطاني في مصر. ومع ذلك كله نتساءل: هل يكفي هذا التماثل لجعل **ترابها زعفران** سيرة ذاتية؟

اختلف النقاد في مقاربتهم النقدية لهذا العمل، فمن معتقد أنه سيرة ذاتية غير آخذ تحذير الخراط بعين الاعتبار: "ولكن متى كانت تحذيرات الكاتب ملزمة للقراء"؟[5]، ومن معتقد أنها سيرة مدينة الإسكندرية: "إنها أقرب ما تكون إلى سيرة مدينة هي مدينة الإسكندرية برمالها الزعفرانية وحياة الأشخاص الكثيرين الذين يسكنون بها وتفاعلاتها

---

[3] صبري حافظ، "استدعاءات الحلم والفن واسترجاع الأزمنة المنصرمة"، **مجلة العرب** لندن (1987/7/27).

[4] راجع: إدوار الخراط، "عن الطفولة والصبا واللغة وأشياء أخرى"، **القدس** (1995/7/11)؛ وكذلك: إدوار الخراط، "طموح النصّ هو بكارة الرؤيا وطفولة التجريد"، **بريدالجنوب** 7 (1995/6/12)، 10-12؛ وانظر: عباس بيضون، "الرواية-القصيدة نصّ لكلّ أشكال الواقع"، **الشاهد** 32 (نيسان 1988)، 85-8؛ وكذلك:

Maggie Awadalla, "Images of Egypt in Twentieth Century Literature", A Paper Presented to the Cairo Symposium, (November 1989), 2-11.

[5] انظر: أمجد ناصر، "نشيد حب إلى الإسكندرية المستعادة"، **الأفق** 281 (1990/3/8)، 38؛ وكذلك:

M. M. Badawi, *A Short History of Modern Arabic Literature* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 174.

مع البحر".[6] ، أما إلياس خوري فيبرّر نفيه السيرة الذاتية عنها: "لأنها لا تحفل بتطور بطلها، ولا تحاول أن تبني لحياته سياقًا يبررها، إنها تأخذ الطفل ميخائيل وعائلته كمدخل إلى مدينة الإسكندرية".[7] بينما ماجي عوض الله ترى أن سيرة الخراط الذاتية هي عبارة عن مزيج من سيرتي الخراط والإسكندرية سويةً، "فاتحاد الداخلي والخارجي يشكل صورة الإسكندرية في فترة الحرب العالمية الثانية".[8] وثمة من يجتهد في تلمّس أسباب نفي الخراط السيرة الذاتية عن عمله، كما فعل صبري حافظ: "[النفي] يشير إلى تأبي نصوصها الجميلة على الانصياع لشروط القوالب الجاهزة وطموحها إلى تأسيس كتابة جديدة".[9] أما أمجد ناصر فيجد التبرير لنفي الخراط في محاولة "إقصائنا عن مقاربته من زاوية ما تزال تحتل دركًا أدنى من سائر الأجناس الكتابية الأخرى".[10]

ويظل السؤال ماثلاً، أيّ الآراء أقرب لحقيقة هذا العمل؟ وهل للسيرة الذاتية كجنس أدبي قواعد وأصول ثابتة تمكننا من حسم الاختلاف في وجهات النظر بالعودة إليها؟

---

[6] Mona Mekhail, "Man and the Sea" in: Issa Boullata (editor), *The Arabic Novel Since 1950* (Cambridge, U.S.A: Dar Mahjar, 1993), 191.

[7] إلياس خوري، "طفل يتذكر الطفولة ولغة روائية جديدة"، **السفير** (1986/2/8).

[8] Maggie Awadalla, "Images of Egypt in Twentieth Century Literature", A Paper Presented to the Cairo Symposium (November 1989), 3.

[9] صبري حافظ، "استدعاءات الحلم والفن واسترجاع الأزمنة المنصرمة"، **مجلة العرب** (لندن، 1987/7/27).

[10] أمجد ناصر، "نشيد حب إلى الإسكندرية المستعادة"، **الأفق** 281 (1990/3/8)، 38.

رسم فيليب لوجون (Lejeune) حدود السيرة الذاتية حين عرّفها بأنها حكاية استعادية نثرية، يقوم بحكايتها شخص واقعي عن وجوده الخاص بتركيزه على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة، مشيراً إلى الحدود التالية: شكل اللغة (قصة نثرية)، والموضوع المطروق (حياة فردية وتاريخ شخصية معينة)، وموقع المؤلف (لا بد من التطابق بين المؤلف والسارد) وموقع السارد (التطابق بين السارد والشخصية الرئيسية) ومنظور الحكي (يجب أن يكون استعاديًا). ويعلق الناقد محمد الباردي على هذه الحدود قائلاً: "وبذلك حوّل [لوجون] دراسة الأدب إلى ما يشبه المعادلات العلمية الصارمة التي تنفي الاختلاف والتنوع والفرضيات الممكنة".[11]

إن كتابة السيرة الذاتية في الأدب العربي حديثة العهد نسبيًا، إذ ترجع المحاولات الأولى إلى أحمد فارس الشدياق في كتابه **الساق على الساق** (ط.1، باريس، 1855) مرورًا بـ **مذكرات جرجي زيدان** (ط. 1، 1908) ثم **الأيام** لطه حسين (صدر الجزء الأول سنة 1929)، تلاه كتاب **حياتي** لأحمد أمين (1950)، وبعد ذلك **سبعون** لميخائيل نعيمة (صدر الجزء الأول سنة 1959).[12]

هذه النصوص الأولى لم تُرسِ شكلاً نهائيًا للسيرة الذاتية، بسبب اختلاف المنظور والحدود، وإن أجمع النقاد على أن كتاب **سبعون** لميخائيل نعيمة يستوفي جميع شروط الترجمة الذاتية -كما رسم حدودها لوجون -؛ ففي الكتاب مقدمة تشرح قصد الكاتب وتوضح هدفه، والكتاب يتركز بحياته الفردية وشخصيته بصفة خاصة،

[11] محمد الباردي، "السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث-حدود الجنس وإشكالاته"، **فصول** مج16، ع3 (شتاء 1997)، 69.

[12] Sergei Shwiskill, "Some Observations on Modern Arabic Autobiography", *JAL*. 13, (1982), 111-123.

وسيرته مكتوبة بضمير المتكلم يتطابق فيها المؤلف والسارد، أما المنظور فهو استرجاعي متواصل.

غير أن أحدًا من المذكورين أعلاه لم يكن روائيًا متخصصًا، وتبدأ الإشكالية حين يكتب الـروائي المتخصص السيرة الذاتية، فبين السيرة الذاتية والرواية تشابه كبير، لأن السيرة الذاتية هـي سـليلة الرواية، "ولذلك أخذت عن الرواية ظواهر فنية عديدة[...] ثم إن العلاقة المتبادلة بـين الجنـسين قائمة؛ فجُلّ الروايات تُقرأ كما لو كانت سيراً ذاتية، خاصة تلك التي تستعمل ضمير المتكلم".[13]

إن المنسوب إلى السيرة الذاتية في نص الخراط جاء تنويعًا داخل تجربتـه الإبداعيـة الروائيـة بحثًا عن أسلوب حكائي جديد. لقد تجاوز المفهوم التقليدي لـشكل الـسيرة الذاتيـة حـين أعطـى للوقائع الشخصية والوقائع التاريخيـة "الموضـوعية" شـكلاً تخييليًـا وفنيًـا، فأدخـل عـلى التـاريخ الفعلي والموضوعي التعديلات والتحويرات التي تقتضيها الأهداف الجماليـة مـن جهـة، والأبعـاد الفلسفية التي يرمي إليها في قهر الزمنية والانتصار عـلى المـوت مـن جهـة أخـرى، وهـي الثيمـة المركزية في هذا العمل كما نرى.

لم يستخدم الخراط الوقائع الشخصية والموضوعية لذاتها - رغم صحتها وتطابقها مع الواقـع الفعلي والموضوعي في كثير من الأحيان - وإنما جنّدها لهدم العلاقة بين النص والواقع حين ضـمّن هذه النـصوص تهويمـات خياليـة وحلميـة مجنّحـة موظفًـا الأسـاطير والرمـوز، محطّـمًا الـسياق التتابعي والزمنية الخطيّـة، منهيًـا كـل فـصل مـن فـصول الكتـاب بمـشهد فانتـازي عـلى البحـر، مستخدمًا لغة شعرية مجازية في غاية التكثيف، ضمّنها رؤيته الفلسفية للمسائل الوجودية.

---

[13] محمد الباردي، م.س.، 75.

يتجاور ويتداخل في هذه النصوص الواقعي مع الأسطوري والحلمي، النثري مع الشعري، اللغة العامية مع اللغة الكلاسيكية الشبيهة بلغة المقامات، الحدث الواحد الذي يتكرر أكثر من مرة بطريقة مختلفة وبتعديلات وتحويرات، والشخصيات التي تختفي وتعود للظهور، والراوي الذي يتحدث مرة بضمير المتكلم ومرة بضمير الغائب، والماضي الماثل في الحاضر واختفاء الحدود بين الأزمنة. وكما تتداخل الأزمنة، تتداخل وتتقاطع أيضًا الجوانر الأدبية من الحكاية الشعبية والأسطورة والسيرة الذاتية، الشعر والقصة.

إنّ طريقة التشكيل الفني تسعى إلى لفت النظر إلى ذاتها وتأسيس كتابة جديدة تثور على المتشكّل والناجز. ويتضح ذلك القصد فيما ورد في المقدمة حول مسألة تصنيف هذا العمل الأدبي ومصادرة إمكانية اعتباره سيرة ذاتية.

لقد آثر الخراط أن يبقى متخفيًا كمؤلف خلف ميخائيل الراوي والشخصية الرئيسية في ترابها زعفران، وخلف المشاهد، لكي يكسر ذلك التطابق المفترض في السيرة الذاتية بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية، فهل تراه نجح في ذلك؟

2. الراوي- الواحد المتعدّد

هل نحن في **ترابها زعفران** حيال رؤية سرديّة واحدة أم أكثر؟ وكيف تشترك الرؤية السردية في تشكيل وبناء الحمولات الأيديولوجيّة للنصوص الإسكندرانية؟

نجد في **ترابها زعفران** مراوحة بين ضمير الغائب وضمير المتكلم، فالراوي بضمير المتكلّم هو الصوت الغالب في النصّ ويمثل نسبة 65% تقريبا من النصوص التسعة، بخلاف ما يقوله صبري حافظ: "الصوت القصصي الغالب هو الرواية بضمير الغائب

[...] ولهذا كان طبيعيًا أن يتقلّص الجزء المروي بضمير المتكلم إلى أقصى حدّ".[14] ونحن نرى أن الناقد صبري حافظ قد استخلص ما تقدّم اعتمادًا على قراءة جزئية لبعض فصول الرواية، وهو في هذا الخطأ إنما يقوّض فرضيته التي مارسها على النص.

أربعة فصول من فصول الرواية التسعة جاءت بضمير المتكلم، وهي فصول لا يتخلّلها ضمير الغائب على الإطلاق، هي الأوّل و الثاني والرابع والثامن، وفصلان آخران الهيمنة فيهما لضمير المتكلم هما الفصلان السادس والتاسع، وفصلان فيهما تحولات عديدة بين ضمير المتكلم وضمير الغائب هما الثالث والرابع، في حين يستأثر ضمير الغائب بالفصل الخامس برمّته باستثناء ما ورد في المونولوج.

لماذا اختار الكاتب ضمير المتكلم؟ ومتى ينتقل إلى ضمير الغائب ولأية غاية؟ وما الباعث الحاسم في تحديد زمن الفعل، متى يستخدم الفعل الماضي، ومتى يستخدم المضارع؟

إن الذات التي تروي هي ذات واحدة ومتعدّدة في آن واحد، وهذا يتساوق مع ما سنتوصل إليه في طرحنا حول الموضوعات الدالّة (motifs)، والتي تشترك في تشكيل الآفاق الدلالية للرواية. إن الصوت القصصي يتوزع بين ميخائيل الطفل وبين ميخائيل الراوي البالغ، وأحيانا نجد بصمات المؤلف الضمني (The Implied Author) الذي يحيل إلى الخراط نفسه.

يقول إلياس خوري: "نحن أمام طفل يعي العالم ويتذكره .. الطفل هو المتكلم. نحن أمام كاتب ناضج يتذكر الطفولة .. الكاتب هو المتكلم. نحن أمام كتابة تجمع بين

---

[14] صبري حافظ، "استدعاءات الحلم والفن واسترجاع الأزمنة المنصرمة"، **مجلة العرب**. لندن، (1987/7/27).

ذاكرة الطفل وذاكرة الكاتب .. الكتابة هي التي تكتب"،[15] وهذا فعلا ما نجده في النصّ، فمن جهة هناك مستوى أوّلي وبدائي هو المستوى الطفولي، ومن جهة أخرى هناك مستوى تفصيلي عقلاني ودقيق، الأوّل خاصّ بميخائيل الطفل والثاني بميخائيل البالغ الذي يسجل الذكريات ويعلّق عليها.

أمّا ماجدة النويهي فترى أن في الرواية ثلاث ذوات: "ميخائيل الطفل الذي يعيش تجربة عالمه، وميخائيل الشاب الذي يتذكرها، والخراط الذي يستخدم خيال الفنان الخلاق في تشكيل هذه الذكريات".[16]

غير أن الذات المنشطرة المتعدّدة لا تتجسّد في النصّ على نحو منفصل، وإنما تتداخل المستويات بطريقة يصعب معها التمييز لأن لها مرجعيّة واحدة هي ميخائيل الذات التي تروي عن نفسها في أطوار الطفولة والصبا والشباب.

تلتحم الرؤيتان إذن في هذا النصّ في نسيج واحد كوسيلة لتجميع الماضي مع الحاضر، دون مقدمات تمهّد للنقلة من وعي الراوي البالغ إلى الطفل الذي يعايش التجربة.

1.2 سنقوم فيما يلي بتقديم نموذج عن الراوي بضمير المتكلم من خلال فصل "السحاب الأبيض الجامح" الذي يستأثر بضمير المتكلم بشكل مطلق:

1) "كنت أقف في أول عربة من عربات الكارو الطويلة، قدماي متشبثتان بالخشب، خلف الحصانين القويين بينهما قائم التعريشة الطويلة، أرى الذيول المقوسة مليئة بالشعر الأشقر، والكفلين الدائريين بلونهما الأصهب عليهما ندى لامع من

---

[15] إلياس خوري، "طفل يتذكر الطفولة ولغة روائية جديدة"، **السفير** (1986/2/8).

[16] Magda Al-Nowaihi, "Memory and Imagination in Edwar Al-Kharrat's Turabuha Za'faran", *JAL*. 25 (1994), 37.

العرق، الرأسان بعيدان، محنيّان، في الأمام، أسمع الحمحمة الغضوب المكتومة بجهد.

من كان إلى جانبي يمسك بالأعنّة؟ وجوده مليء بالسيطرة والتحكم، لكني لا أكاد أراه مع ذلك، أعرف فقط أنه إلى جانبي في نور الصبح تحت سحاب الإسكندرية الوضيء الرقيق الذي ينساب بسرعة في السماء الصافية.[17]

الصوت هو صوت راوي الذكريات بضمير المتكلم، ولكن هذا الصوت يخضع لمنظور من عاش هذه التجربة وهو ميخائيل الطفل، ذلك لأن كاتب الذكريات عادة يسجّل الوقائع والأحداث والتفاصيل معيّنة بتواريخ وبتسلسل منطقي مراعيًا السببية والزمنية. ولكنّنا لا نشهد في هذا المقتطف تعينًا بزمن، وإنما نرى الراوي أمينًا في تسجيله فقط لما يقدر الطفل على استيعابه ورصده، فالطفل لا يميّز التواريخ ولا التراتبيّة والسببيّة وإنما يعلَق في ذهنه ما يستطيع أن يلتقطه عبر مشاعره وحواسه من مشاهد بصرية: "الحصانين القويين/ الذيول المقوسة/ والكفلين الدائريين بلونهما الأصهب عليهما ندى لامع"، وأصوات: "أسمع الحمحمة الغضوب المكتومة بجهد"، وإلى ذلك فإنه لا يميّز من الزمن سوى أنه كان في "نور الصبح تحت سحاب الإسكندرية الوضيء .. ينساب بسرعة في السماء الصافية".

وهذه الأوصاف تتخلّلها مشاهد بصريّة، وأصوات يستحضرها "بجهد" لأنه يستعصي على الذاكرة استحضارها بوضوح. وتتعزّز الأمانة في نقل الإدراك البدائي للطفل من خلال سؤاله: "من كان إلى جانبي يمسك بالأعنّة؟" ويبقى سؤاله من غير جواب سوى الإحساس بأن من كان إلى جانبه له قدرة على السيطرة والتحكّم.

---

[17] الرواية، 7. من الآن فصاعدًا يُشار إلى أرقام الصفحات في صلب النصّ محصورًا بين قوسين.

إطار الحكي في هذا النصّ هو للراوي البالغ، ولكن يمتزج مع صوته صوت الطفل وإدراكه وأحاسيسه، فيغدو الصوت مزدوجاً.

منطلق النصّ هو اللحظة الحاضرة وهذا يتواءَم مع ضمير المتكلم. والراوي حين يعود إلى الماضي يلملم جزئياته مقتفيًا الطريقة التي عَلِقَتْ فيها الأحداث والوقائع بذهن الطفل مراعيًا محدوديته وفهمه الجزئي لما يمرّ به، فإنه يسكبه في الحاضر ويسبغ عليه من فهمه هو، لذلك رأينا الراوي كلّ حين يبرز الحضور من خلال جمل تُذَكِّر بالمنطلق الزمني للقصّ:

- "وكنت أعرف أنني تركت غيط العنب وشارع راغب من زمن بعيد وأنني مع ذلك ما زلت هناك" (ص8).

- "وما زالت رهبة الدخول إلى شقق الغرباء عندي حيّة حتى الآن" (15) .

- "وكنت أرى نفسي عندئذٍ والآن في حضيض وهدة الأشواق .." (22).

فالعبارات "مع ذلك ما زلت هناك /حتى الآن /والآن" تؤطّر المنطلق الزمني ـ زمن القصّ في الحاضر، وترتبط بضمير المتكلم الذي يعبّر عن هموم الذات الراوية ولواعجها، بخلاف ضمير الغائب المرتبط بالقصّ المحايد الذي يخلق مسافة موضوعية بين النص والصوت الذي يقدم الأحداث والتفاصيل.

إن استخدام الكاتب للزمن الماضي في معظم الرتب السردية في هذا النص هو استخدام لأكثر من غاية، فمن جهة يُستخدم لإعطاء الكاتب الحرية في التنقل في الزمن لسرد الوقائع والأحداث والمشاهد، والإيحاء بالحركة، ومن جهة ثانية هي لعبة سرديّة للإخفاء والإيهام بالمضيّ، رغم أن سعي الكاتب هو ابتعاث أطلال الماضي وإحياؤها وتخليدها في الحاضر وإنقاذها من الضياع. وهاتان فعاليتان متناقضتان، فالإيهام بالمضيّ ومن ثمّ نفيه بالعودة إلى الحاضر، كالانفصال عن

الطفل الذي كانه ومتابعة معايشته وإدراكه للأشياء ثم العودة للاتحاد معه في لحظة الحاضر "كنت أرى نفسي عندئذ والآن"، هذا الإيهام هو لعبة هذه الكتابة الحداثية.

ليست مثل هذه الجمل /الإطار التي تذكّر بمنطلق النصّ هي الوحيدة التي ترسّخ الحضور، فهناك مقطوعات كاملة بالمضارع تقطع تدفق النصّ المسرود بالفعل الماضي:

2) "الباب يردّ والخطوات مضطربة ومتلاحقة، وأمي تدخل عليّ باللّمبة الكبيرة. وفي همس سريع، أبي يقول لها: ادخلي يا بنتي . ادخلي"(19).

3) "وينفجر دقّ العجلات والحوافر متلاحقة، والعربة الكارو المحمّلة بشوالات الدقيق تدور، تعلو وتهبط، ولا تتوقف، تعود مرة ثانية أمام باب وابور الدقيق الضخم وتدور أمام الكوبري المفتوح، وقد سقطتُ إلى الخلف على المقعد الخشبي، أتشبث بيديّ بجانب العربة ليس بجانبي أحد، ولا يتوقف جموح العربة ولكنه لا ينفلت بل هو محكوم (22/21) .

4) "كنت قد تيقظت تمامًا الآن، وأنا أرتجف قليلاً من الترقّب والخوف والمفاجأة، واختاي نائمتان إلى جانبي" (18).

5) "كنت أقف في أول عربة من عربات الكارو الطويلة، قدماي متشبثتان بالخشب، خلف الحصانين القويين بينهما قائم التعريشة الطويلة، أرى الذيول المقوسة مليئة بالشعر الأشقر، والكفلين الدائريين بلونهما الأصهب عليهما ندى لامع من العرق، الرأسان بعيدان، محنيان، في الأمام، أسمع الحمحمة الغضوب المكتومة بجهد" (7).

ولكن، ثمّة فرق جوهري واضح بين المقتطفات أعلاه (2-5)، وهي تركّز على الفعل المضارع وعلى لحظة الحضور "الآن"، وبين المقتطفات السابقة. المقتطفات السابقة تعبر عن "الآن" التي تعني زمن القصّ ومنطلقه الذي يتشخّص فيه الراوي البالغ، فيأخذ في اقتناص لحظات ووقائع من الماضي من أزمنة متفاوتة، ويسوقها إلى حاضره هو، وزمنه هو، ليتم معالجتها واجترارها من جديد معجونةً برؤاه وأخيلته ومعاناته، فنفس العربة والخيول مثلاً التي يفتتح بها الفصل الأوّل (ص7)، تعود وقد امتزجت بالفانتازيا: "وأنا أسمع قرقعات العجلات الخشبية المكسوّة بطبقة رقيقة من الصاج على أحجار البازلت السوداء، وكانت حسنية مرميّة تحت سنابك الخيل الحديدية التي تطأ عظام صدرها وعيناها مسدّدتان إليّ من الأرض، صلبتين وينسكب منهما حنان صامت لا أريده"(21).

إنّ هذا التبدّل في الوقائع هو من صنع الراوي البالغ، فحسنية لم تقع تحت سنابك الخيل، وإنما هي مشاعر الراوي البالغ و"أحلامه الوحشية" التي ضخّمت مأساة حسنية المسحوقة "المقهورة" على هذا النحو.

أمّا الحاضر التاريخي في المقتطفات (2-5) فهو الحاضر الخاص بميخائيل الطفل الذي يعيش التجربة، إنها بمثابة لقطات عن قرب (close-ups)، كوسيلة اقتراب من الشخصية في المواقف الخطيرة التي كان لها أثرها على نفسية الطفل، ففي المقطوعة الثانية يصف اللحظات الحاسمة التي داهم فيها البوليس بيتهم بحثًا عن حسنية، وتشترك الجمل القصيرة المتلاحقة بالإضافة إلى المضارع للتعبير عن الاضطراب والإيقاع المتسارع: "الباب يردّ، الخطوات مضطربة ومتلاحقة، وأمي تدخل عليّ باللمبة الكبيرة. وفي همس سريع، أبي يقول لها ..". وتأتي العبارات لتنسجم مع ما يحدث: " مضطربة ومتلاحقة/ همس سريع..".

أما المقطوعة الثالثة فتحكي عن هلعه وهو يركب العربة التي يجرها "حصانان غاضبان بفتوة وعرامة الجموح"، فتعلو العربة وتهبط وتدور ويسقط الطفل إلى الخلف ويتشبث بيديه بجانب العربة الجامحة. المضارع هنا يحقق الغاية السابقة ذاتها حين يقرّب اللقطة فتكون وسيلة إبراز لهذا الموقف عن سيل الذكريات المتدفقة في الزمن الماضي والمختزلة بسرعة بلقطات بانورامية بعيدة (Long shots).

كلمة "الآن" في المقتبس الرابع ليس لها علاقة بـ"الآن" الخاصة بالراوي البالغ، وإنما هي "الآن" المتعلقة بالطفل ميخائيل وهو يرتجف وجلاً وأختاه نائمتان إلى جانبه.

المقتبس الخامس يبدأ بـ"كنت أقف في أوّل عربة من عربات الكارو الطويلة"، وهي جملة يقولها الراوي الناظم البالغ، ذات الحاضر، في حين أن الجمل التالية حتى نهاية المقتبس خاصّة بالطفل ميخائيل، وتصور هلعه وتشبّث قدميه بالخشب لئلا يقع، وهي نفس الحادثة التي تعرضنا لها قبل قليل في موقع آخر من القصة (انظر المقتبس الثالث أعلاه)، وقد أعاد الراوي حكايتها من جديد مع شيء من التحوير، وانتقل عبرها إلى الفانتازيا.

غير أن تراكب الأزمنة يتعدى ما ذكرناه إلى الآن، ففضلاً عن الأزمنة "عندئذ" و "الآن"، عندئذ/ الماضي التي هي طفولة ميخائيل، والآن/ الحاضر وهو زمن الراوي البالغ، هناك أيضاً "الآن" بالنسبة لميخائيل الطفل في اللحظات الحرجة واللقطات المقرّبة، وهناك أيضًا المستقبل الذي يتعامل معه كأنه مضى: "وفي عتمة آخر العمر التي استضاءت فجأة بالحب الزاخر القابض الفسيح، كنت أعرف أنني أعتنق أيضًا وهيبة وأتنسّم عجينة أنوثتها. وكانت هناك، في داخل لدونة جسدها الخصب، حسنية المقهورة الحنون، وكان شعرها القصير الخشن حيًّا تحت أصابعي، وكنت أحوّط عليها بذراعين دُقّت فيهما المسامير، مطعون الجنب بالحربة يتقطّر مني دم نزر" (22).

العبارة: "وفي عتمة آخر العمر" هي المستقبل بالنسبة للراوي الناظم البالغ الذي يقصّ بالحاضر حكاية ميخائيل الطفل وميخائيل الشاب، غير أن هذا المستقبل يستحيل إلى ماض: "كنت أعرف أنني أعتنق أيضًا وهيبة ../ وكانت هناك ../ وكنت أحوّط.."، وهذا يعني فيما يعنيه أن المستقبل قد حدث وتمّ انقضاؤه. يقول الخراط عن تجربته الروائية بأنه "يطمح إلى قهر سطوة الزمن، إلى تحطيم طغيانه، وإلى تجاوز الزمنية ذاتها".[18]

المؤلف الضمني هو من يتحدث هنا، يمسك بمقود القصّ ويعقّب على التجربة قرب نهاية النص الأول في لحظة تنوير (moment of truth)، يتنامى عندها الحدث ويصل إلى معناه، ويعلن المؤلف مسؤوليته عن جميع ما يحدث فيغدو كالمسيح الفادي في سبيل خلاص الإنسان، تُدَقُّ في ذراعيه المسامير ويتقطّر منه الدم.

أيًّا كان تفسيرنا لهذا التراكب في زاوية السرد وزمن الفعل في هذه النصوص، فإننا نجد تعددًا في وجهات النظر، يتعدد فيها مركز توجيه إدراك القارئ، فهناك رؤية ميخائيل الراوي الشاب إلى جوار رؤية ميخائيل الطفل بالإضافة إلى رؤية ميخائيل المؤلف الذي ليس سوى ادوار الخراط نفسه، فالمتعدد هو واحد (ميخائيل بطل لأكثر من عمل روائي لادوار الخراط: **رامة والتنين، الزمن الآخر، يقين العطش، اختناقات العشق والصباح، وترابها زعفران**).

أمامنا قلب للأزمنة، فالماضي ماثل في الحاضر، والحاضر مغيّب في الماضي، والمستقبل زمن قد حدث. إن هذا التجاور والتكسر في الزمن، والتعدد في وجهات النظر لهو من تجليات تيار الحداثة وما بعد الحداثة في القصّ الخراطي.

---

[18] إدوار الخراط، "ألمّ الآن بقايا نهار العمر" في: مجموعة كتّاب. **القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية** (عمان: منشورات وزارة الثقافة، 1994)، 291.

يقول ادوار الخراط: "هناك عندي فيما أظنّ، سواء في اللغة أو في التركيبة الفنيّة كلها، تلك التعددية التي تطمح إلى الانصهار في كلّ متماسك"، ويقول: "الماضي ماثل وباق دائمًا، ملموسًا ومجسّمًا، والحاضر الراهن يحمل في طواياه المندثر المنقضي حيًّا قائمًا. إن الطفولة أو المراهقة، وحكاياتها وأحاسيسها لا تبتعث هنا باعتبارها ذكريات، على العكس تمامًا، هذه إبداعات جديدة تطمح إلى قهر سطوة الزمن، إلى تحطيم طغيانه، وإلى تجاوز الزمنيّة ذاتها".[19]

2.2 في الفصلين الثالث والسابع يحدث الخراط تغييرًا في وجهه النظر السردية عمّا رأيناه آنفًا حين استأثرت بعض الفصول بمنظور ضمير المتكلّم من البداية حتى النهاية. في هذين الفصلين نمرّ بارتدادات عديدة من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب وبالعكس، وارتدادات في زمن الفعل من المضارع إلى الماضي وبالعكس.

يستمرّ الكاتب في لعبته السرديّة، ينسج عبر الاختلاف والتعدّد في التشكيل الفني رؤيته التي تسعى إلى "مهاجمة المستحيل" وخلق الوحدة من قلب التعدّد سعيًا لقهر الموت وتحقيق الخلود.

إنه يخلق وهم التعدّد ليصل إلى أن المتعدّد هو وهم وأنه ليس في حقيقته سوى واحد. فهذا الراوي الذي يتبدّى مرة بضمير المتكلم ومرة أخرى بضمير الغائب، كذاتين منفصلتين، يظهر مرة ثالثة وقد اتحدت الرؤيتان في ذات الحاضر التي ترى الزمن الماضي ماثلاً في الحضور.

يبدأ الفصل الثالث بالزمن المضارع:

" أرى الولد، صغير الجسم، ساقاه رفيعتان في "الشورت" الأبيض الواسع، وقميصه مفتوح. عيناه كأنما فيهما نظرة متأمّلة، مبكّرة كثيرًا عن سنّه، وهو يقف في أول الصبح

[19] **م.س.**، 289-291.

على حافة البحر الموحش، عند "المندرة". أمامه صفحة ساكنة وشاسعة، مشعّة ولا تكاد تترقـرق، دسامة بيضاء في الضوء الذي يكاد يكون شتويًا، تنتهي برغـوة شـفافة تغـوص في الرمـل برشـيش خفيف، متكرّر.

أحسّ عبر السنين الطويلة، بالنداوة اللينة تحت قدميه الحافيتين، والهواء المبلول على وجهه. وأجد أن الشوق، مثل نزوح الموج، يرتمي على الشط ممدود اليدين، بلا تحقق، مثل اندفاع المـاء، مستنفذًا من رحلة طويلة على ثبج العمر، ينكص محسورًا أبدًا إلى عرض الـيمّ العميـق، ولا يفتـأ يعلو وينحسر، حلمه يأتي ويعود، لا يهدأ إلى راحة، وكأنـه لم يـترك خـط النهايـة المتعـرج، لحظـة واحدة. في تلك الساعة لم يكن هناك غيره على الشاطئ الواسع.

وعلى مسافة كبيرة داخل هذا الامتداد الساكن المتمايل تحت سماء خفيفة اللـون، كنقطتـين أراهما، لا تكادان تتحركان، أعرف أنهما أبي وأمي وحـدهما في البعـد الفـسيح. وأريـد أن يرجعـا، بسرعة، إليّ "(41-42).

المروي المشخَّص في هذه المقطوعة حتى الفقرة الأخيرة لغايـة قولـه "وعـلى مـسافة كبيرة"، هو الولد ميخائيل المشار إليه بـضمير الغائـب (سـاقاه/ قميـصه/ عينـاه / وهـو يقف/ أمامه..). أما المتكلم فهو الراوي يحكي بالزمن الحاضر عن ذلك الولد، وكأن الولـد ماثل أمامه على شاطئ البحر ويرسم له لوحـة. ولكـن، بعـد ذلـك بقليـل نجـد الـراوي يتّحـد مـع ذلـك الولـد، فتطالعنـا الجملـة التاليـة: "أحـسّ عـبر الـسنين الطويلـة، بالنداوة اللينة تحت قدميـه الحـافيتين"، والجملـة تـدل عـلى أن المـشخّص لـيس ذاتـًا خارجة عن ذاته، وإنما هو إيّاه، ويتجه مركز توجيـه إدراك القـارئ إلى المتحـدّث نفـسه

الذي لم ينفصم عن شخصية الماضي قطّ "عبر السنين الطويلة"، فالحركة إلى الوراء ليست سوى وسيلة لفهم ذات الحاضر من خلال النظر إلى الماضي.[20]

غير أننا نفاجأ في نهاية المقتطف بارتداد آخر: " أراهما [..] أعرف أنهما أبي وأمي وحدهما في البعد الفسيح. وأريد أن يرجعا، بسرعة، إليّ"(ص 42). النقلة هنا حادّة، فالمشخّص المسرود الآن هو أبوه وأمه وليس الولد ميخائيل، فإن الراوي يغدو هو ذاك الولد ويتوحّد فيه، ويخفّف الكاتب من حدّة النقلة المفاجئة عن طريق استمرار تدفق السرد بنقل نفس الأجواء ونفس الفضاء: "الامتداد الساكن/ سماء خفيفة اللون / البعد الفسيح / والموج الذي يصل إلى قدميه"، مما يجعل التبدل ملتبساً على المتلقي.

هذه الحركة الارتدادية الجديدة إلى المتكلم تهدف الآن للعودة إلى الماضي ليس من أجل فهم ذات الحاضر، وإنما تبغي فهم ذات الماضي ـ ميخائيل الطفل كما كان في الماضي (ن.م. ص 54). ويستمر السرد صفحات عديدة بضمير المتكلم في الزمن الماضي حتى يعود مرةً أخرى للحركة السابقة التي افتتح بها النصّ: "ما زلت أرى الولد يذهب إلى فراشه غير المألوف.."(48)، وهذه النقلة ترجعنا مرة أخرى إلى البالغ الذي ما يزال يشعر مع الولد: "أعرف معه فرحه المنقضي بيومه على البحر، وترسبات اليوم في قلبه؛ وخوفه من مفازع الليل وأحلامه المضطربة" (ص 45). هذا الاتحاد بين ذات الحاضر (البالغ) الذي يحكي عن الولد الذي "كانه في الماضي" وما يزاله "الآن" في الوقت الراهن، يلغي المسافة المعهودة بين الأزمنة ويصادر مفهوم الزمن المكوّن من ماض وحاضر ومستقبل، ويخلّد التجربة في لا زمن، سعيًا لتحقيق الخلود والأبديّة.

أمّا في الصفحتين التاليتين من قوله: "هل كان خاله ناتان.." (ص 49)، حتى إفاقته من حلمه المروّع: "وعلى صرخة يقظته"(51)، فيعود الراوي فيهما إلى ضمير الغائب في

[20] Magda Al-Nowaihi, "Memory and Imagination in Edwar Al-Kharrat's Turabuha Za'faran", *JAL*. 25 (1994), 54.

الزمن الماضي، وذلك ليخلق مسافة بين القاصّ وشخصيّة الولد المشخّصة في هذه المقاطع، وهذا يتيح له أوّلاً شيئًا من الحياد والموضوعية لمعرفة شخصيّة الولد كيف كان في الماضي، ومن جهة ثانية، فإن ذلك يتمّ كلّما تباعدت الشقّة وغمض شريط الذكريات، يجسّد ذلك كثرة الأسئلة التي تفيد عدم التأكّد:

"هل كان خاله ناتان أم خاله يونان [...]؟ أم هو الذي كان قد قرأ عن الحكاية" (ص49).

وفي الفصل السابع نشهد كثيراً من التحولات في وجهات النظر وفي زمن الفعل التي توضح المنطق الداخلي الذي يحكم هذه التحولات. الصفحات العشر الأولى من الفصل السابع "السيف البرونزي الأخضر" مسرودة من زاوية ضمير الغائب، والمروي المشخّص فيها هو الولد ميخائيل ـ وهو يخرج مع أمه وأبيه إلى المنشيّة لشراء ملابس العيد فيعقد مقارنة بين المباني الشاهقة والفراغ الشاسع والشوارع النظيفة في "المنشية" مقابل البيوت الصغيرة والشوارع المرتبة في غيط العنب حيث يقيم، ويستمر السرد في تجميع ذكريات ميخائيل، والتركيز فيها على الولد، في حين يقطعه من آن إلى أخر بمنظور الراوي أو تعليقه:

"قال: لم أكن أعرف أن البكاء على الأطلال موجع بهذا الشكل. أطلال الطفولة والصبا والشباب التي تقوضت، وما زالت رسومها ماثلة، غير دارسة بعد.." (128). وبعد عدة صفحات: "صرخته نفسها التي ما زال يجأر بها على حافة نوم شيخوخته، مهما حاذر منها ودار حول تهديدها" (ص 135).

فالراوي طوال الوقت بصدد عملية تجميع ذكريات من الماضي تصب في لحظة السرد الراهنة لتؤكد أن "ما كان" في الماضي، لا يزال ماثلاً في الحاضر.

وهذا نفسه ما تمّ بطريقة أوضح في حادثة نصف الفرنك والمحبرة الخشبية. يحكي الراوي بضمير الغائب حكاية القداس في الكنيسة الذي شهده الصبي مع حشد كبير من الرجال والنساء، والأولاد يصيحون ويتنادون ويتحركون بتلهّف الى أن يظهر سيدنا فترتفع صيحات التهليل والهتاف "باركنا يا سيدنا"، فينثر قطعًا معدنية فوق الرؤوس وهو يتمتم مباركًا، فينحني الجميع يلتقطون القطع المعدنية. هنا يأتي التحول إلى ضمير المتكلم: "من بين الأرجل المتدافعة والأجسام المتحركة التقطت نصف فرنك فضيًا، مدورًا وصغيرًا يومض وعليه حبات رمل خفيفة. احتفظت به بركة، سنوات عديدة. لكني لم أعد أجده، أين ذهب؟"(137).

فالغائب يسرد ماضي الصبي، أما المتكلم فيحتفظ به للراوي البالغ، يعلق فيه على ما حدث. ويأتي بمثال ثان، بضمير الغائب، على أشياء أخرى يفتقدها، فيسوق حكاية المحبرة الخشبية التي أهداها للولد ميخائيل ابن عمته بقطر، وهي محبرة على شكل جمل أتلع العنق أحضرها له من القدس، وكان يحتفظ بها في درج خاص مع الأشياء التي تحرص أمه عليها، وحين يتم الراوي حكاية المحبرة يتحول فجأة إلى ضمير المتكلم ليأتي بتعليقه: "ضاع مني بعد ذلك بسنين ولم أجده مهما حاولت ومهما بحثت. وأحسست جرحًا مكتومًا غائرًا لا يندمل، ولعله لم يندمل حتى الآن"(139).

فالغائب موظف للعودة إلى ماضي الولد ومعايشة الأحداث التي مر بها، ليس لذاتها بقدر ما هي موظفة لإضاءة الذات الساردة، ذات الحاضر.

ولكن حين ينتقل إلى الحادثة الأكثر تأثيرًا في مسلسل الفقدان وهي موت ابن خالته وطواط، فانه خلافًا لقصتي نصف الفرنك والمحبرة يتحول إلى ضمير المتكلم.

لماذا يكسر الكاتب القاعدة هذه المرة ؟

من الواضح أن حادثة موت ابن خالته وطواط، الذي سقط تحت عجلات الترام على مرأى منه، كانت أكثر حوادث الفقد إيلامًا في نفسه، غير أن الراوي البالغ يكاد ينسى هذه الحادثة: "هل كان هذا أوّل فقدان؟ وهل كانت الضربة من القوة حتى كدت أنساها، وأنسى أول وأقرب صديق لي في الطفولة؟" (ص 142).

ربما كان اعتماد ضمير المتكلم لمنظور الطفل هذه المرة - بخلاف الحوادث المتقدمة- يرجع إلى محاولة البالغ استكناه سرّ نسيان هذه الحادثة المروعة، على بشاعتها وأهميتها بالنسبة له، فيتحول إلى ضمير المتكلم الملتصق بوعي الطفل، ليسرد الحادثة وفعلها الفاجع في نفسه، فالتحول إلى المتكلم كان وسيلة الراوي للاقتراب من ذات الماضي ليلتمس عندها الإجابة عن السؤال: "هل كانت الضربة من القوة حتى كدت أنساها؟".[21]

ويأتي ضمير الغائب في بعض المواقف وسيلة للتخلص من الحرج الذي قد يصيبه حين يحكي عن الأمور ذات الخصوصية الشديدة، كالعلاقة الجنسية بين أمه وأبيه على سبيل المثال:

"سمع في صمت النوم الثقيل، الصوت الخشن، هامسًا، ملحًّا. وحفيف الأغطية والملاءات، تتحرك، ولم يكن يرى شيئًا.

وجاء الصوت الخافت، فيه تمرد، حار النبرة: لأ .. لأ .. مش عايزه .. لأ. وعاد الصوت المحبوس القوي، مطموسًا في لهفته لا يقاوم، ليس فيه إلاّ عنف التطلب والاقتحام. أما هو فقد تجمد في رقدته، انعقد السعال في صدره وتكوّر ورسخ، صلبًا، لا ينزاح، كأنه مرصود، تحول حجرًا وفقد كل حواسه إلا السمع الذي يلتقط الآن، بوضوح، الشهقات المتلاحقة، والفحيح العنيد، والارتطام الطري، والنفس المتسارع، ثم الأنين

---

[21] م.س.، 54-55.

الأبحّ المكتوم، آخر دفقات الجهد المبذول، مسفوحًا ودفينًـا، ينتهـي إلى تنهيـدة الراحـة، وصـمت مفاجئ، ميّت" (146 / 147).

أما في الفصل السادس "النـوارس بيـضاء الجنـاح"، فـإن الـراوي في الـصفحتين الأولى والثانيـة يحكي قصة الطفل ميخائيل ابن السنتين أو الثلاث سنوات بضمير الغائب، وقد داهمه مرض كـاد أن يودي به وهو راقد في السرير ورقبتـه ضـخمة متورمـة والألم الممـزق في جانـب وجهـه، وأمـه راكعة تحت سريره وكانت تصلي لسلامته فغلبها النوم ورأسـها عـلى طـرف الـسرير، وكانـت قـد نذرته للملاك "إن وصل للبرّ". عندئذ في آخر الليل سمع الطفل رفرفة أجنحة الملاك، وهكذا أنقذ من الموت. وتقول له أمه في زمن آخر: "كان عندك سنتين، يمكن، ثلاثة. وكنت حتروح مني" (104).

لماذا جعل الكاتب هذا المشهد بضمير الغائب؟

إن بعد المسافة بين الراوي البالغ وبين تلك الحادثة التي حدثت في طفولته حين كـان عمـره سنتين، وغموض هذه الذكرى هو ما ألجأه إلى ضمير الغائب، ومن ثم يستعين بمـا قالتـه لـه أمـه بعد ذلك لتحديد سنّه حين حدث له ذلك. فالعودة إلى الماضي كانت مـن أجـل اسـتعادة المـاضي البعيد وفهمه كما كان، وليس لفهم ذات الحاضر على ضوء الأحداث الماضية. كان بوسـع الـراوي أن يقول: "سمعت رفرفة الأجنحة" أو: "خُيّل إليّ أنني أسمع رفرفة الأجنحة"، ولكنه لم يفعل، لأنه وهو البالغ لا يمكن أن ينسب إلى نفسه مثل هذا الحـدث "الخـارق"، ولكنـه لا ينفـي ذلـك عـن اعتقاد الطفل أنه حـدث لـه، فعودتـه إلى المـاضي ملتـصقًا بـوعي الطفـل الـصغير يقـرّب الـسرد مـن الإدراك البـدائي الـساذج للطفـل، وفي ذلـك يـتم فـصل الشخـصين فـصلاً كـاملاً كـذاتين

مستقلتين، ولا يعود الراوي البالغ إلى ضمير المتكلم إلاّ بعد أن يكون هذا المشهد قد انتهى.[22]

3.2 الفصل الخامس يُروى خالصًا بضمير الغائب كما تقدم، باستثناء المونولوج الذي يتخلله (ص 89 / 90) والأسطر الأخيرة (ص102) . ومع ذلك، فثمة إشكال في هذا الفصل، نلمح صوتًا آخر يقتحم النص، ليس صوت ميخائيل الراوي البالغ، كما أنه ليس صوت ميخائيل الطفل أو الصبي:

أ) "وبعد أن ضربته الحياة كثيراً، وأحبطته، ولانت له أيضًا، وأمتعته بعمق، مثل كل الناس، ظلّ يرى المشهد نقيًّا، كأنه حدث بالأمس، كأنه يحدث الآن" (84).

ب) "ويقول: لم لا؟ صحيح. نعم، كنت في الثانية، أو نحو ذلك على أيّ حال، صحيح...ولا يستطيع طبعًا أن يحسم الأمر. بل ينظر إلى الطفل الذي كانه، ويبتسم قليلاً، وكأنه آخر، وإن كان غير غريب. وما زال يشعر بخوف ذلك الطفل، ومضضه، وبحثه الملتبس.

قال لنفسه: من هذا الطفل؟ أين هو؟

وقال: ومن الصبي الذي كان بعد عشر سنين، وبعد أن طفا فلكًا متطوحًا على طوفان جسده، وحده، تتخبط به أمواج ملتطمة وساطعة وملتبسة؟ (85)

ج) " ويقول: ما معنى هذا التوجع الصعب، وضعف النفس، ولذع الحنين القديم؟ وما قيمته؟ أليس هذا كله معروفًا ومأثورًا، قرب نهاية الأمر فما عكوفك، المثير للسخرية قليلاً، على ما باد واندثر؟ حذار..خلّ بالك.." (96).

المقتبسات الثلاثة أعلاه هي في رتبة سردية أعلى من الرتب الأخرى التي تنقل من منظور الطفل أو الصبي أو البالغ، هذه الذات الفوقية هي صوت مقتحم خارجي،

---

[22] م.س.، 54.

صوت المؤلف الضمني يقوم بتأمل ميخائيل الطفل والصبي والشاب الذي يروي، يتأمل تجربته الحياتيّة كما يقوم بتأمل تجربته القصصية.

في المقتبس الأول نقلة في مركز توجيه إدراك القارئ من الصبي الذي كان في الماضي إلى الراوي في الحاضر، ويرى الزمن يتنامى إلى لحظة السرد، وشريط الحياة بإحباطاتها ومتعها وتقلباتها ينسكب في الحاضر، مصادرًا وملغيًا المراحل والأطوار، فيرى المشهد الآن كما رآه في الماضي: "ظلّ يرى المشهد..كأنه حدث بالأمس، كأنه يحدث الآن".

لقد بيّنّا حتى الآن أن الكاتب اعتمد تقنية ضمير المتكلم بالزمن الماضي لكي يلملم وقائع الماضي بما تضمّن من أحداث ورؤى ومشاعر ليلحمها بالحاضر وليفسر ذات الحاضر على ضوء ذلك الماضي، ولذلك طغى ضمير المتكلّم على النصّ، أمّا النقلة إلى ضمير الغائب فكانت وسيلته لخلق المسافة مع شخصية الطفل أو الصبي ليتيح له ذلك الاقتراب منها كما كانت وكما عايشت التجربة، فيفردها عن ذاته ليبين خصوصيتها أو لنقل إدراكها البدائي وأحاسيسها الطفليّة.

وفي أحيان أخرى استعان بضمير الغائب ابتغاء للحياد والموضوعية، أو لغرض تجنب الحرج في تصوير مواقف شديدة الخصوصية كما بيّنا أعلاه.

ولكن، لماذا ضمير الغائب في المقطوعة الأولى رغم أن التبئير السردي يتركز في البالغ؟ إذا كان الصوت هو صوت من يروي الذكريات، ميخائيل البالغ، فلماذا لم يقل: "وبعد أن ضربتني الحياة...ظللت أرى المشهد..." ؟

أرى أن هذا الصوت هو صوت آخر خارجي صوت المؤلف الضمني، الذي يمسك بقياد النص، ويوضح ذلك بصورة قاطعة المثالان الثاني والثالث.

في المثال الثاني يرد هذا التساؤل: "قال لنفسه: من هذا الطفل؟ أين هو؟". قد يسأل هذا السؤال الراوي البالغ الذي هو في رتبة سردية أعلى من الطفل، ولكنه حين

يسأل: "ومن هذا الصبي الذي كان بعد عشر سنين، وبعد أن طفا فلكًا متطوحًا على طوفان جسده؟"، فإن من يخضع للمساءلة هنا كلّ من الطفل والصبي والشاب وراوي الذكريات البالغ نفسه. فالصوت المقتحم المسائل هو صوت خارجي في رتبة سردية أعلى من راوي الذكريات. وكأننا بالمؤلف حين يحسّ بوهن الراوي جراء معاودة تجرّع الآلام وافتقاد الراحلين من الأهل والأصدقاء، يتدخّل بأخذ زمام السرد بنفسه متجسدًا بضمير الغائب الذي يختلف عن ضمير الغائب الخاص بالصبي،[23] ولا ينسى تحذير راويه وتقريعه: "ما معنى هذا التوجع الصعب، وضعف النفس، ولذع الحنين القديم [...] حذار .. خلّ بالك..".

إن الراوي لا ينفك يتوجع من عصف الذكريات المؤلمة: "لم أكن أعرف أنّ البكاء على الأطلال موجع بهذا الشكل"(127)، ولكنه في موقع آخر يتغلب على وهنه فيتساءل:

"أوقوف، بلا رحمة ولا دموع، على ما باد من طلل واندثر؟ فماذا يجدي؟ وبم يقام؟" (125)، وهنا يتغلب على ضعفه، فيتّحد مع الصوت الخارجي المؤنّب المحذّر، صوت المؤلف الذي يشفق على الكتابة أن تتوقف جراء هذه النوستالجيا الموجعة: "وهل من معوّل ـ بالعكس ـ إلا على الرسوم الدوارس؟" (ص25)، فأطلال الماضي ما كانت تخلّد إلا عبر الكتابة، وفي ذلك تقول الباحثة ماجدة النويهي: "لحسن الحظ، فإن الجانب من ميخائيل الذي يثمّن تجميع ذكريات الماضي ينتصر"،[24] فالذات التي تتذكر تتّحد في الذات التي تكتب، لتخلّد ذاك الماضي، وليغدو الماضي زمنًا غير منقضٍ كحيلة لقهر الفناء وقهر سطوة الزمن.

---

[23] **م.س.**، 56.

[24] **م.س.**، 56.

خلاصة القول: الراوي في **ترابها زعفران** ذات واحدة مهما تعدّدت الأقنعة واختلف المنظور، غير أن هذه"الأنا" التي تكتب سيرتها وقد بلغت "عتمة آخر العمر"، تُخضِع جميع أطوار حياتها للمساءلة: الطفولة والصبا والشباب، و"تنتدب" عنها ميخائيل راويًا بضمير المتكلّم (Auto Digetic) يحكي وقائع هذه السيرة، فيستجمع الذكريات، ويستثير المشاعر الكامنة والمحبوسة والأحلام المهدرة، والكوابيس التي رغم كرّ الزمن ما تزال ماثلة مهدِّدة، ولكنها جميعًا غير منتظمة وفق مواضعات الزمن وتسلسله، وإنما تخضع للتداعي فتختلط الأزمنة والوقائع وتتداخل وتتكرّر الأحداث وقد أصابها بعض الاختلاف، وتتقارب أو تتباعد مجارية المزاج النفسي وتيّار الشعور لدى الراوي.

التقنية التي يتّبعها الخراط هي شطر شخصية ميخائيل إلى ذات ساردة/ ناظمة وأخرى مسرودة، فتارةً يتجه التبئير السردي نحو شخصية الطفل، فيتجنّد النسيج القصصي نحو هذا المنظور ليقدم وعي الطفل وإدراكه البدائيين، وتارةً أخرى تكون الشخصية الساردة هي موضوع النظر ومركز التبئير السردي، ومرة ثالثة تتّحد الشخصيتان في شخصية الراوي محطّمًا المسافات في لحظة حضور واحدة، وفي بعض المرات يتسلل صوت خارجي، صوت المؤلف الضمني، ليعلن مسؤوليته وسلطته وليأخذ بزمام الأمور ويقود دفّة القصّ في مرتبة سردية عليا تُخضع ما دونها للمساءلة.

هذا التركيب والتعدّد في البؤر السرديّة وأزمنة الفعل يُضيعان مركز توجيه إدراك القارئ بسب الانتقالات الحادّة وعملية التناوب، وتخلق إحساسًا بالدوّامية والعبث، يتواءم مع عبثية الحياة ومسلسل الفقدان الذي تعانيه الشخصية القصصية.

لكن الخراط يصطنع آلية للتجاوز والتخطي من خلال تبديد وهم التعدّد من جهة، حين يوحّد بين الطفل والمراهق والكهل، وفي مصادرة الزمنية من جهة أخرى، فلا يعبّر الماضي عن الانقضاء، كما يحمل الحاضر في طواياه المندثر المنقضي حيًا وقائمًا. هذا السعي يتضافر وينسجم مع الرؤى الفانتازية والحلمية التي نشهدها في نهايات

الفصول على وجه الخصوص، حيث يرى فيها جميع الأحبة ورفاق الطفولة يحيون من جديد "حياة أخرى" في البحر: "تحت إشعاع النور المتقد في قلب الماء" يغوصون في الأعماق بدون مقاومة وبتسليم وقبول. إنها وسيلة للتحرّر من قيود الزمن صوب اللّانهاية، إلى فضاءات تهب الإنسان طعم الحرية والخلود، "في الزمان الثاني سوف أمنح أن أنهل من جني العناقيد" (177).

3. الزمن: ترهين المادة الحكائية

حين يبدأ الروائي بكتابة قصته، تكون أحداث القصة قد انتهت تمامًا بالنسبة اليه، وهو يعرف نهايتها قبل الشروع بالكتابة. وإذا كانت أحداث القصة ماضيًا بالنسبة إلى زمن الكتابة، فإنها حاضر بالنسبة إلى شخصياتها من جهة وبالنسبة الى القارئ من جهة ثانية. لذلك فرّق نقاد الأدب بين زمن الكتابة وزمن القصة وزمن المتلقّي.

وإذا كان خط الزمن في المادة الحكائية يتنامى بشكل خطّي من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، فليس الأمر كذلك بالنسبة للتسلسل النصي الذي ينطلق من نقطة معينة في الحاضر، ليرجع إلى الماضي ويرتد ثانية إلى الحاضر، وأحيانًا يستشرف المستقبل وهكذا من غير ترتيب معين، ومن ثم فإن حاضر الشخصية في اللحظة المرصودة ليس هو ذاته حاضر الراوي الذي يقص.[25]

تسعى الرواية الحداثية إلى تكسير الزمن واعتماد تقنية التزامن، حيث تحتشد الأزمنة الثلاثة في لحظة الحاضر، بطريقة يصعب معها التمييز بين حاضر الكتابة وحاضر الشخصية الفاعلة في النص، كما يصعب التمييز بين ما انقضى وانتهى وبين ما يزال حيًا في النفس. هذا السعي يتواءم مع الحركة إلى الداخل لاستبطان عالم

[25] سيزا قاسم، **بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ** (القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة، 1984)، 28-29.

الشخصية الداخلي. والنفس الإنسانية تتزاحم وتتزامن فيها ذكريات الماضي مع هموم الواقع وطموحات المستقبل للتجاوز والتخطي.

وإلى ذلك، فإن فنيّة القصة تزداد كلما ابتعد التسلسل النصي في تشكيله عن المتن الحكائي (Fabula)، فإذا كان الثاني يسير مقتفيًا خط الزمن الحقيقي لمجريات الأحداث، فإن زمن التسلسل النصي هو زمن فني مهشّم يتفق وأغراض الكاتب الفنية وبنية روايته الدلالية، كما ينسجم مع وضع الشخصية النفسي.

في **ترابها زعفران**، كما في سائر مجموعاته، يسعى الخراط إلى ترهين المادة الحكائية كوسيلة للتحرر من قيود الزمن صوب الأبديّة. كيف إذن يتجسد الإحساس بالديمومة لديه؟

ترابها زعفران تقص حكاية الطفولة والصبا والشباب الأول حتى لحظة الكتابة، والفترة المرصودة حدثت فعلاً وانتهت. من المفروض أن يكون الفعل الماضي هو الإطار الزمني للتجربة، والمفروض أن يتنامى الزمن متسلسلاً على نحو خطي مسترجعًا الذكريات حسب انتظامها في الحكاية. ولكن ذلك لا يحدث، فنشهد خلطًا مركبًا للزمن وترهينًا للمادة الحكائية، فالذكريات لا تُقدّم كشيء قد مضى وانتهى وإنما تكتب لها الديمومة من خلال الحاضر الذي يؤطّرها:

"ما زلت أذرع شوارع غيط العنب، كما كنت أعرفها.." (ص23)

"وكنت أرى نفسي عندئذ والآن في حضيض وهدة الأشواق.." (ص22)

"وإنني مع ذلك ما زلت هناك" (ص8)

"وما زال يشعر بخوف ذلك الطفل، ومضضه، وبحثه الملتبس" (ص85)

"صرخته نفسها التي ما زال يجأر بها على حافة نوم شيخوخته.." (ص135)

"احتفظت به.. لكني لم أعد أجده" (ص137)

الحاضر يؤطّر التجربة ويحتضنها، ويجمّع إلى لحظته الراهنة كل الذكريات وكل العذابات التي مرّت بها الشخصية في أطوار حياتها، فيتذبذب النص بين الماضي -وهو الغالب- وبين الحاضر، ويرمز الخراط إلى ذلك التذبذب بأمواج البحر التي تنحسر ثم تتدفق لتغمر الشاطئ في جزر ومدّ أبديّين، وفي هذا التجميع رمز إلى زمن ثالث، زمن ليس له انتهاء:

"أحسّ، عبر السنين الطويلة، بالنداوة اللينة تحت قدميه الحافيتين، والهواء المبلول على وجهه. وأجد أن الشوق، مثل نزوع الموج، يرتمي على الشط ممدود اليدين، بلا تحقق، مثل اندفاع الماء، مستنفَداً بعد رحلة طويلة على ثبج العمر، ينكص محسوراً أبداً إلى عرض اليم العميق، ولا يفتأ يعلو وينحسر" (ص41).

اللعبة الزمنية التي يشبهها في المقتطف أعلاه بأمواج البحر في المد والجزر تسهم في تقليص المسافة بين ماضي الحكاية وحاضر السرد، بل ومزجهما في لا زمنية .

ليست التقنية الاسترجاعية بالعودة إلى الوراء (Flash back) شيئًا من جديد الخراط، فهي تقليد قصصي معروف، يقوم فيها المتلقي بملء فراغات النص، وتؤدي في النص التقليدي وظيفة إخبارية، ولكنها في نص الخراط بنية أساسية لها دلالتها، تريد أن تؤكد أن الماضي لم ينقض وإنما يعيش في الحاضر، والاسترجاعات تتداخل وتتقاطع باستمرار مع الحاضر الذي يعيشه الراوي.

ليست لحظة السرد، حاضر الكتابة الذي تنسكب فيه الذكريات، هي الوسيلة الوحيدة التي تجسد الإحساس بالديمومة، فهناك تجسيد للحاضر في قلب الماضي، في قلب الذكريات نفسها في زمن وقوعها، لترهين تلك الأحداث وتثبيتها في الحضور:

1) "أنزل للمدرسة في الثامنة إلا عشر دقائق، ساعة الحائط معلقة جنب الباب. البندول النحاسي الطويل ينتهي بقرص مدوّر [...] فطوري، دائمًا، تَسْقِيّة بالشاي واللبن، فقط. تفتّ أمي وجه الخبز الناشف الرقيق [...] كل يوم أحد، قبل أن نذهب للكنيسة، أترجّى أمي أن تتركني [...] (ص61-62).

2) "الطفل يحسّ جسمه يتيقظ فجأة في الليل، في غرفة النوم الدافئة المغلقة الباب. ويجد أنه على سرير عالٍ ثقيل بالأغطية، ليس سريره. وأمه جنبه، مرتفعة الجسم، تملأ السرير والغرفة. ويعرف أن أباه ليس هنا [...] ويتحرك الطفل على يديه وقدميه..." (ص 83).

الأفعال المضارعة من جهة، والجمل الاسمية من جهة ثانية، هي وسائل لتثبيت الحاضر وترهينه بخلاف الماضي الذي يجسد حركة الزمن وانقضاءه.

لماذا إذن يطغى الماضي على النص طالما كان الهدف هو ترهين المادة الحكائية، ولماذا لم يتفرد النص بالزمن المضارع؛ لا سيما وأن ضمير المتكلم، زاوية السرد التي تهيمن على النص، ينسجم ويتوافق مع الحضور؟

أعتقد أن الكاتب أراد أولاً أن يكسر مألوف الكتابة لينتج عالمًا زمنيًا جديدًا يتساوق مع الرؤى والأبعاد الدلالية التي سبقت الإشارة إليها. ومن ثم فإن المادة الحكائية الهائلة في كمّها والتي تتضمّن أجزاء من سيرة الكاتب الذاتية (مع ما يختلط فيها من خيال وتهويم)، والمترامية على فترة زمنية طويلة هي فترة الطفولة والصبا والشباب، لا تمكّن الكاتب من ابتعاثها عبر الزمن الحاضر، إنه بحاجة إلى آلية للتنقل عبر هذه الفترة الطويلة ولملمة الذكريات المعجونة بتضاريس الإسكندرية، وتاريخ مصر السياسي، تمامًا كحاجته إلى خلق المسافة بين ذات الناظم وذات الفاعل المشخّص في السرد (انظر مادة "الراوي" أعلاه: 5.2)، لذلك كله كانت الحاجة إلى هيمنة الماضي مع مزجه من آن إلى آخر بالحضور.

ثم إن الكاتب ينتج دلالة النص من خلال طريقة البناء، فالتقطع الزمني وإلغاء التسلسل، واعتماد الكتابة المتشظّية هي أساليب "للخروج الواعي على الزمن الشائع والمتداول، وانتقاد للزمن الكتابي بشكل غير مباشر".[26]

4. **الأساطير والحكايات الشعبية**

يتم كسر التسلسل والتراتبيّة الشائعة أيضًا من خلال انتقال السرد بشكل مفاجئ إلى عالم الحكاية الشعبية وإلى زمن أسطوري كانتقاله إلى "ألف ليلة وليلة" مثلاً:

"انزلقت قدماي إلى أرض ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن. ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواريها العشرين اللاتي يواقعن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل وما تلاه من تنكيل وتقتيل، والأميرة شهرزاد تنزل من "أتومبيل باكار" مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمد علي في شارع فؤاد، وينحسر الفستان الحريري عن فخذيها السمراوين تنفرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة بينهما. أفزعتني المردة الهائلة تخرج من القماقم، وركبت الخيل الحديد تطير على عنان السحاب [...] وكنت هناك والتراموای يدهم الصبيان وتطير أشلاؤهم الدامية، سيقانًا عارية مقطوعة ورؤوسهم تتدحرج على حجر البازلت الأسود النظيف [...] واشتعل جسمي بالشوق فتيقظتُ واشتددت وتوتر البرعم النابض المنتصب وجلجلت نواقيس الساعة وسطع العالم للمرة الأولى بلبّ المعرفة وانهمر الطوفان ووجدت نفسي فلكًا طافيًا على الغمر وليس بين أمواج اليمّ العاتية من طريق، وما زلت أطفو وأغوص" (ص 81-77).

---

[26] سعيد يقطين، **انفتاح النصّ الروائي** (بيروت-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1989)، 75.

تتناصّ **ترابها زعفران** مع كتاب "ألـف ليلـة وليلـة" في أكـثر مـن عنـصر: فمـن جهـة، يجمـع الكتابان أشتاتًا هائلة من صور وأزمنة وأمـاكن وعـوالم متباينـة ومتباعـدة يخـتلط فيهـا الحكـائي بالواقعي. ففي ألف ليلة تخـترع مخيّلـة القـاصّ عالمًـا خياليًـا مـن المـردة والقماقـم والعفاريـت والجنيات والحيّات وساكنات السحاب والبحر، والقسم الآخر مستدعى من جو القـاصّ الإقليمـي (القـاهرة أو بغـداد أو غيرهـا)، فتبـدو الحكايـات في القـسم الثـاني أكـثر واقعيـة وأقـل شـذوذًا وخيالاً.[27]

كذلك، تحتشد في الرواية الأساطير والكوابيس والفانتازيا والأوهام، إلى جانب تـصوير الواقـع الذي كانته مدينة الإسكندرية في الثلاثينات والأربعينات، بشرائحها وطبقاتها وطوائفهـا، برجالهـا ونسائها من أبناء وبنات البلد على اختلاف طبقاتهم ومللهم، ومن أجانب: إنجليز ويونان ويهـود وطليان وشوام.

وفي الإسكندرية تتجاور الأديان والأجناس، المسلمون والأقباط، الخطاة والصالحون، الصعايدة والفلاحون والصيادون والأفندية. وتتجاور المدائن الكبرى والـشوارع والأزقّـة والحـواري والأوكـار والبارات ومنشآت الجيش الانجليزي والفندق والشاليه والبحـر. كـل ذلـك بالإضـافة إلى الـنماذج البشرية من المحطومين والمقهورين والخونة والمستغلين وأبناء البلد الطيبين.

مدينة الإسكندرية هي الفضاء الذي يجمـع هـذا الكـم الهائـل مـن الـنماذج البـشرية عـلى حكاياتها الكثيرة، وأمكنتها وأزمنتها. هـذا التـشابه في الاحتـشاد الهائـل، والتـزاوج بـين الحقيقـي والخيالي في كلا الكتابين هو ما يجعل **ترابها زعفران** يتناصّ مع **ألف ليلة وليلة** ويستدعيها، يدعّم ذلك هذا الجمع في نهاية الرواية بين كل شخصيات الرواية وعالم ألف ليلة وليلة:

[27] راجع: سهير القلماوي، **ألف ليلة وليلة** (القاهرة: دار المعارف، 1966)، 301.

"وأحسست أن في جسم هـذا الرجـل [الفـلاح] جـدي سـاويرس وأبي وأولاد عمتـي بقطـر ورفلـة وأخوالي الثلاثة يونان وناثان وسوريال، وأن نظـرتهم جميعـا، معـاً، في عينيـه الغـائرتين الثـاقبتين، وأنني لا أنفصل عنه ولا عنهم. وأن في يديه تربة قلبي الملوثة الغمقة المعجونة بـالطين لا تجـفّ أبدًا، وأن هذه الجنينة هي بستان ألف ليلة وليلة المسحور الذي طالما التقى فيه المحبون خفيـة وعرفوا - كما عرفت - من فنون العشق ما لم يعرفه قبل بشر"(200).

ويفيد هذا المقطع الشبه بين عالم القصة وعالم ألف ليلة، لذلك كـان استحـضارها في الروايـة بجامع التماثل، كما يفيد في مستوى آخر انصهار الكل في واحد.

أما المقتطف الأول الذي اقتبسناه من دخول الراوي عالم ألف ليلة، فهو جزء يسير من أربـع صفحات يستقطر فيها الخراط بكثافة بالغة "رحيق" مجلدات ألف ليلـة الأربعـة بحـسّ مرهـف وتمثّل بارع.

ومن جهة ثانيـة، تتنـاصّ **ترابهـا زعفـران** مـع **ألـف ليلـة وليلـة** في مـسألة المبنـى الحكـائي، فالحكايات في كلا الكتابين لا تنتهي، يستدعي بعضها بعضًا، وتفضي الحكاية الواحدة إلى الأخـرى قبل أن تنتهي، قد يرجع الراوي إلى الحكاية الأولى ليتمها، وقد لا يرجـع. هـذه التقنيـة يوضـحها ذلك الالتباس الذي يجري في خيال الراوي أو في حلم اليقظة: "وأنا أجـري في ممـرات تفـتح عـلى ممرات"(40).

يغدو إذن نص ألف ليلـة المُـستدعَى بمثابـة الـنص الـسفلي (Hypotext) لنـصوص **ترابهـا زعفـران**، فيتفاعل معها لغاية كشف أبعادها وكشف طريقة التشكيل الفنـي فيهـا. ومـن ثـم، فـإن انزلاقـه إلى الحكاية الشعبية والأسطورة موظّف أيضًا لأسطرة الواقع، فالنص السفلي المستدعى محوَّر عن صـيغته الأصليّة، وتدخل فيه عناصر من الواقع الذي يعيشه الراوي، فتختلط الرؤية بعناصر من الـنص الـتراثي وعناصر من واقع الراوي، فشهرزاد تنـزل من "أوتومبيل باكار، مقدمته مربعـة الـشكل ولامعـة، أمـام

سينما محمد علي في شارع فؤاد". وكذلك: "وكنت هناك والتراموای يدهَم الصبيان وتطير أشلاؤهم الدامية".

هذا الاستحضار للأوتومبيل والتراموای وسينما محمد علي وشارع فؤاد وأشلاء الصبيان على حجر البازلت الأسود، تؤدي أن "يصبح زمن السرد هو نفسه زمن الحكاية الشعبية، وكأن الراوي ينتقل إلى الزمن الأسطوري ويعيشه بصيغة الحاضر".[28]

إن التقاء الماضي والحاضر، الواقع والأسطورة في إطار واحد يحطّم وحدة الزمان والمكان نهائيًا، كأن ألف ليلة تحدث ثانية في شوارع غيط العنب، فاستدعاء الماضي إلى الحاضر أو انزلاق الحاضر إلى الماضي وامتزاجه به، يحيلهما إلى شيء واحد.[29]

هذه التقنية تجعل عناصر التراث خيوطًا أصيلة من نسيج الرؤية المعاصرة غير مقحَمة أو مفروضة عليها من الخارج. وبالتالي، تؤدي هذه التقنية إلى إلغاء الزمنية لانتشال أطلال الماضي من الضياع. إنها حيلة فنية للتغلب على الانقضاء والفناء.

ختامًا، فإن السطور الأخيرة من المقطع الأول المقتبس يمتزج بعدة عناصر، فالعبارات:"اشتعل جسمي بالشوق/ سطع العالم.. بلب المعرفة"، وهي عبارات يستخدمها للدلالة على الضوء والسطوع، وإن وَشَت بالاحتراق، فإنها في نفس الوقت تعني أيضًا المعرفة والحكمة "سطع القلم بلبّ المعرفة".

رمز الضوء في العبارات السابقة لا يأتي وحده وإنما ممتزجًا بالماء: "فلكًا طافيًا عل ى الغمر/ أمواج اليمّ/ أطفو وأغوص"، ولعلّ الإشارة الجنسيّة موظفة لهذا الدمج بين

---

[28] اعتدال عثمان، "تشكيل فضاء النصّ في ترابها زعفران"، **فصول**. مج6، ع3 (ابريل- مايو-يونيو 1986)، 164.

[29] عز الدين إسماعيل، "توظيف التراث في المسرح"، **فصول** (أكتوبر 1980)، 175.

عنصري الضوء والماء مثل توظيف الصوفيين لفعل العشق، فترد في هذه الفقرة العبارات: "اشتعل الشوق / توتر البرعم النابض المنتصب"، فالإيروسيّة رمز للاتحاد والكشف.

ونحن نتفق مع ما توصلت إليه ماجي عوض اللـه من أن امتزاج الضوء والماء يعطي ترجيعًا صوفيًا، ويرمزان في اتحادهما إلى قوة الكشف، ويستثيران الشعور الصوفي باللازمنية،[30] وسوف نعود إلى هذا الموتيف لاحقًا عند حديثنا عن نهايات الفصول.

5. الحلم والخيال

تسعى نصوص **ترابها زعفران** إلى تجاوز الواقع والمنطق السببي عن طريق توظيف الحلم سعيًا إلى خلق واقع جديد، تنبهم فيه الحدود بين الواقع والخيال وبين النوم واليقظة وبين الوعي واللاوعي، وتختلط الأزمنة والأمكنة وتبعًا لذلك يختلّ السرد التتابعي.

الحلم في نصوص الخراط يماثل ما يجري في أحلامنا من حيث اعتماده على مزج عناصر الواقع والفانتازيا. ولكن أحلامنا لا تشبه تمامًا ما يحدث في الأدب، فأحلامنا تنساب بعفوية من غير تخطيط، لذلك يصعب تأويلها أو يستحيل، في حين أن الأديب يوظف الحلم بطريقة محسوبة ومخططة تخدم أغراضه، فهو وإن دأب على ربط الواقع بعلاقات جديدة تخرج عن سياق ما نألف، إلاّ أن الأحلام لديه مخططة ومعقلَنَة ومحسوبة وتفضي إلى مدلول في نهاية الأمر، مهما بدت مستغلقة، لأنها تريد أن تقول شيئا ما .

لماذا يلجأ الخراط إلى الحلم بهذه الكثافة؟

---

[30] Maggie Awadalla, *Temporality and the Ontological Experience in the Works of Virginia Woolf and Edward Al-Kharrat* .M.A Thesis (not published) (The American University of Qairo, May 1989), 33-34.

لأن الحلم هو النموذج الوحيد الذي يتوحد فيه الواقع واللاواقع، المنطق والهلوسة، والكاتب الحداثي يستنسخ هاتين الميزتين ليشعرنا بأننا نعيش في مستويين مختلفين وعالمين مختلفين ومتشابكين. وكأن الكاتب يهدف إلى القول "بأن هذا الوضع، على غرابته، وضع مألوف، بل هو الوضع المألوف في كون خلا من كل تبرير ومنطق"،[31] ولأنه كذلك، فإن أحداث القصص قد فقدت في تقديمها عنصر التبرير والتتابع السببي.

ثم إن الحلم والخيال الإبداعي يؤسسان رؤى شعرية تحل محل المألوف لإعادة إبداع العالم واحتواء الحياة. وقد أفاد الصوفيون من آليتي الحلم والخيال لإعادة تركيب العالم على نحو مختلف عن الصورة التي نعرفه عليها.

يقول عاطف نصر عن وصف ابن عربي للأرض السماوية: "ومن اللافت في وصفها أن ما ردّه النظر وأحاله العقل، ممكن واقع فيها، وهذه عنده إحدى خواص المنطق الخيالي، بما يتيحه من صور مختلفة تماما عن الإدراك الحسيّ وعن التصور والفهم، مما يجعلنا نعيد تركيب الأشياء على نحو تتضامّ فيه الأضداد وتتداخل المتناظرات".[32]

ما هي إذن الأساليب التي يتفرد بها الخراط في **ترابها زعفران** لتوظيف الحلم، وماذا يريد أن يقول عبر طريقة التشكيل الفني فيها؟

تنطلق الأحلام والرؤى في النصوص الإسكندرانية من أساس واقعي يسهل التعرف عليه، غير أنه سرعان ما ينتقل بصورة فجائية دون تمهيد إلى الحلمي أو الفانتازي ليعبر عن أثر ذلك الأساس المادي "الواقعي" في الأغوار النفسية في اللاوعي. "الواقع"

---

[31] محمد مهدي غالي، **تطور الشكل الفني في القصة المصرّية القصيرة**، رسالة دكتوراة غير مطبوعة (كلية الآداب، جامعة بنها، 1991)، 169.

[32] عاطف جودة نصر، **الخيال-مفهوماته ووظائفه** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، 1984)، 131.

المادي لا يُقدَّم في قلب هذا الحلم إلاّ بالمدى الذي يمثّل فيه منفذًا للخلجات النفسية المستعصية على التعبير.

اللغة المستخدمة في الحلم هي لغة مجازية مستغلقة، هدم فيها المرجع، تفارق المستوى اللغوي الذي يسبق الحلم والذي يعقبه، لتحاكي "الواقع المهشّم" الكابوسي. كما أن تمحور النصّ في استخدام الرموز والموتيفات يتفق مع هذه النقلة من المحسوس إلى المجرد وإلى صفات اللاوعي:

1) "ورأيت أنني قد انزلقت بي السلالم، وكنت أتدحرج في العتمة، وحدي، لا أحسّ احتكاكًا بشيء، ولا يخدشني شيء، وأنا لا زلت أهوي وكأنني أطير الى أسفل، وبلا وزن، والبغل المربوط الى حجر المعصرة الضخم يدور في العمق تحتي، من بعيد، وتتزايد سرعته، كأنما يحلق في دورانه، من غير صوت، وسرعة دورانه أكبر وأكبر، حتى أصبحت العتمة نورًا صافيًا ليس من هذه الأرض" (26/25).

يأتي هذا المقطع مباشرة بعد وصفه "للسيرجة" التي ذهب اليها في طفولته بصحبة أمه لشراء الزيت من المعلم عوض لتصنع فطير الملاك قبيل عيد الملاك ميخائيل، وفي معرض وصفه للسيرجة، الحائط والشوالات المكتنزة بالسمسم ورائحة الزيت المعصور، والبغل معمّى العينين المربوط إلى حجر المعصرة، وهي أوصاف واضحة مفصلة ذات تعابير ليس فيها لبس، يأتي فجأة المقطع المقتبس، وهو حلمي/ خيالي لا يمتّ للواقع بصلة، فهو لم تنزلق به السلالم، ولم يتدحرج في العتمة كما تفيد الفقرة التي تلي الحلم مباشرة والتي تستمر في الوصف من حيث انتهى قبل المقطع الحلمي، وكذلك فإن حجر المعصرة لم يكن يدور بسرعة متزايدة وقت قدومهم الى المعصرة كما تفيد بذلك الفقرة السابقة على الحلم مباشرة: "عجلة المعصرة الخشبية السوداء الضخمة التي لا تتحرك الآن" (25).

هناك إشارات واضحة أخرى تقود الى المستوى الحلمي: "أهوي وكأنني أطير الى أسفل، وبدون وزن/ من غير صوت/ أصبحت العتمة نورًا صافيًا".

فالسقوط من حالق بلا وزن ولا صوت حالة تشبه ما نحسّ به في أحلامنا، وكيف تستحيل العتمة إلى نور صاف إلاّ في الحلم أو الخيال؟ وأخيرا تأتي العبارة: "ليس من هذه الأرض" لتقطع تمامًا بأن ما حدث في هذا المقطع لم يحدث حقيقة في عالم الصحو.

لاحظنا بأن المستوى اللغوي ولاواقعيّة الأحداث في هذا المقطع تفارق ما سبقها وما تلاها. إن النقلة من الواقعي إلى الحلمي في هذا المقطع ممهّدة من خلال الفعل "رأيت" الذي يتصدر المقطع، ولعلها الإشارة النصيّة الوحيدة التي تمهد للنقلة الى "الرؤيا" الحلمية.

ومع ذلك فان الفعل "رأيت" لا يستجلب الرؤيا الحلمية مباشرة، لأنها تعني أيضًا الرؤية البصرية، ولكن حين تفد عناصر الحلم الأخرى نتيقّن بأن المشهد حلمي.

غير أن السؤال الأهم في هذا السياق، لماذا الحلم؟ وما معناه وما فائدته هنا؟ وهل لتوظيفه من جدوى؟

القارئ لا يهتدي في هذه المرحلة من القراءة إلى جواب، وفقط بعد اثنتي عشرة صفحة، بعد أن يكون القارئ قد نسي تماما الموقف السابق يأتي هذا الموقف:

2) "ودفعتني بيدها، برفق، وأقفلت الباب عليها. وسطع في ذهني على الفور أنني نجوت من الكمين ولم أتذكر الملاك ميخائيل. ووجدت نفسي أنهج قليلا من المشي الجاد السريع، في الترام العائد إلى المنشية، وعرفت معنى الأمن بين الناس الصامتين، ولم أر إسكندر عوض بعد ذلك، أبدًا، وبعدها بكثير تذكرت مرة واحدة، وعرفت أن الخيانة والنقاوة لهما طرق خفية. كنت قد نزلت من الترام، وكنت أصعد على

صقالة خشبية بها حزوز بارزة أثـبّت بها قدميّ، إلى المركب الصغير المربوط بالرصيف يتأرجح قليلاً على المياه المخضرّة الثقيلة القوام التي تطفو عليها، وسط زبد أبيض كرغوة الصابون غير النظيفة، عكارة، وأوراق خضروات ذابلة، وقطع خشب عليها بقع زفت سوداء حول جنـزير الهلب الساقط في العمق الداكن، تبرق على موجه نقط حادّة من شمس بعد الظهر، وكان زملائي من مدرسة النيل الابتدائية قد ابتعدوا عني جدًا ولكني أسمع صوت أقدامهم تصعد السلالم الضيقة إلى سطح المركب، وضحكهم ولغطهم ونداءاتهم، وأعرف أن ذلك كان من زمن بعيد. وكان المركب خاليًا تمامًا، وفجأة، وأنا أجري في ممرات تفتح على ممرات مفتوحة وفيها نوافذ زجاجية مدوّرة أرى منها أمواج البحر الزرقاء العالية وجوانب البواخر الشاهقة ومداخنها العريضة وأبراجها الثابتة، وما زلت أجري وأجد أمامي سلالم خشبية عالية تصعد إلى مالا نهاية، لا أصل إلى سطح المركب أبدًا [...] وأنا أجري، بلا وزن، على السلالم التي تصعد معي بلا نهاية، وأسأل نفسي، من غير دهشة، إلى أين تنتهي السلالم في هذا المركب الصغير الذي كنت أظن أنني سأقطعه، طولاً وعرضًا، في دقائق، ولا أنهج ولا أحسّ ثقلاً ولا ضعفًا" (40/39).

مرة أخرى يبدأ النص من واقع نشخصه بسهولة لينتهي إلى تهاويش الحلم، فالمقطع من جملة البداية "دفعتني بيدها" حتى قوله "كنت قد نزلت من الترام" هي جملة من المستوى "الواقعي"، فهي امتداد لحكايته مع إسكندر عوض "الوطني، اليساري" المزيف الذي استدرجه إلى بار الكراستة، وكان يبيّت تسليمه إلى البوليس لولا تحايل زيزي عاملة البار التي نجّته من الكمين كما تشير بداية المقتبس. ويبدأ الجو الحلمي من مفردات الصعود "أصعد على صقالة خشبية" لتتوالى أفعال الصعود: " أقدامهم تصعد السلالم الضيقة" ثم: "أجد أمامي سلالم خشبية عالية تصعد الى ما لا نهاية"، وبعد ذلك: "السلالم التي تصعد معي بلا نهاية".

إن تكرار عبارات الصعود والسلالم هي رمز إلى عالم الحلم، تتضافر مع المفردات الأخرى التي وجدناها في المقطوعة السابقة: "أجري بلا وزن/ لا أنهج ولا أحس ثقلا ولا ضعفًا" وكذلك عملية الصعود التي لا تنتهي، مع أنه كان يظن أنه سيقطع المسافة طولا وعرضًا في دقائق، فتلتغي الزمنية في الحلم، والجسم يغدو بلا وزن، كما تنتفي مفردات الواقع التي تصاحب عملية الصعود من لهاث وضعف.

تتعزّز اللازمنية بعنصر آخر، حين يُقحم زملاء الطفولة من مدرسة النيل الابتدائية في المشهد ويشير إليهم في الماضي البعيد "كان ذلك من زمن بعيد"، مع أن الفترة المرصودة هي فترة الشباب حين كان يشتغل بالعمل السياسي الذي كاد يسلمه الى أحابيل إسكندر عوض، فكيف تسلل زملاء الطفولة؟

والمكان هو الآخر غامض، ليس من السهولة تحديده منطقيًا، فالمركب صغير من جهة والسلالم خشبية عالية تصعد إلى ما لا نهاية، ومن ثم يذرع المكان جاريًا "في ممرات تفتح على ممرات مفتوحة". إن هذا المزج بين الواقع والخيال، واختلاط الأزمنة والأمكنة، والانتقالات الحادة من موضوع الى آخر، ليس بوسعها أن تتم إلا في عالم الحلم والخيال أو في أغوار النفس في طبقات اللاوعي حيث تتداعى الأزمنة المختلفة مرتبطة بالأماكن المختلفة وذكريات الطفولة مع واقع اللحظة المعيشة.

إن جملة "أجري في ممرات.." هي جملة تحاكي الكابوس الذي "تنتظم" فيه الوقائع على نحو دوامي، يفضي الشيء إلى شيء آخر من غير قرار (سبقت الإشارة إلى مثل هذه الجملة في سياق حديثنا عن تناص **ترابها زعفران** مع **ألف ليلة وليلة**) .

وعودة إلى السؤال الذي طرحناه في معرض تحليلنا للمقطوعة الأولى، لماذا الحلم؟ وما دلالته؟

هناك علاقة تناظر (Analogy) بين المقطوعة الحلميّة الأولى والمقطوعة الثانية، فالراوي يكسر السرد التتابعي في الحالتين ليدخلنا إلى متاهة الحلم، والموقفان اللذان تنطلق منهما المقطوعتان متعلقان بإسكندر عوض، الموقف الأول كان في طفولة ميخائيل حين صحب أمّه إلى "سيرجة" المعلّم عوض والد إسكندر، وقد قدّم ولده إلى الصبي ميخائيل وأمّه، وكان تقديم الراوي لظهور الصبي إسكندر متجانسًا في وصفه مع ما سيؤول اليه من خيانة حين استوى شابًا: "وجاء من جوف السيرجة ولد في مثل سنّي، محروق الوجه وجافّ، على جلابيته بقع حائلة، وسلم على أمي بغضب وصمت" (27). ولا يخفى ما في وصفه على هذا النحو من موقف مما سينتهي إليه في الموقف الثاني.

أما الموقف الثاني، فكان في شباب ميخائيل حين أراد إسكندر الإيقاع به.

الراوي لا يتمم قصة ميخائيل مع إسكندر في ذات الموقف الأول، وإنما يعود إليه في فترة لاحقة من الشباب وفي فضاء نصي آخر بعيد نسبيًا (الكاتب يفعل ذلك في معظم الحكايات، في حكاية حسنية، وتوتو وأمها، ورانية، وجابر وغيرهم -حركة دائبة إلى الأمام وإلى الخلف، يعيد الحكاية وقد أصابها شيء من الاختلاف والإضافة)، والقارئ يدهش حين يتذكر ارتباط حادثة السيرجة في مرحلة الصبا بإسكندر عوض عند التقائه ميخائيل في شبابه، ويدهش حين يقول الراوي: "ومع ذلك لم أتذكر" (34)، لأن القارئ يكون في رتبة معرفية أعلى من الشخصية، مع أن هذه حيلة لا تنطلي على القارئ المدقق لأن هناك اشارة خفية إلى معرفته رغم إنكاره حين يقول في الموقف الثاني الذي اقتبسناه: "نجوت من الكمين ولم أتذكر الملاك ميخائيل"(39).

ما معنى أنه لم يتذكر الملاك ميخائيل؟ إن هذه الإشارة النصية تربط حادثة النجاة من خيانة إسكندر مع حادثة السيرجة التي خرج فيها مع أمه لشراء الزيت لصنع الفطير لعيد الملاك ميخائيل، فالنص الثاني يلتحم مع الأول رغم بعد الشقّة.

وعودة إلى الحلم، إنه رأى نفسه في حلمه في المقطع الأول يسقط من حالق ويتدحرج في العتمة، في حين رأى نفسه في حلمه الآخر يرتقي صاعدًا في السلالم، فيغدو الصعود والهبوط معادلاً رمزيًا، فالسقوط يعادل انزلاقه إلى عالم إسكندر عوض الواشي، والصعود يعادل نجاته من تلك الوشاية، وبذلك ينزاح الغموض عن الموقف الحلمي الأول والثاني معًا. وهذا دأب الخراط في هذه النصوص، فالحدث الواحد يتكرر أكثر من مرة ونتيجته غالبًا مقطوعة، فيقطع الحدث وتختفي الشخصية لتعود إلى الظهور في مواقف مختلفة، والغموض ينكشف بعد أن نكون قد يئسنا من فهم ما حدث.

نخلص من هذا النموذج الذي قمنا بتحليله إلى أن قطع السرد التتابعي وخلخلة الخطيّة السببية، تهدف في هذه النصوص إلى أمرين: الأول، خلخلة الشعور بالانقضاء وترهين المادة الحكائية بوصل الماضي بالحاضر، لإنقاذ الأزمنة المنصرمة من الضياع، وكحيلة فنية للتغلب على سطوة الزمن ناشدًا الخلود والأبدية.

والثاني، هي محاولة واعية من الكاتب لتحطيم الكتابة التقليدية وتشييد بناء فني جمالي بديل على أنقاضها.

3) "كان هذا الولد يحمل كتب المدرسة يضمها الى صدره بشدة، وهو ينهج قليلاً من الجري طول شارع الكروم الخالي من العصر المشمس. كانت أرض الشارع الرملية المدكوكة بالحجر الأبيض، ليّنة، وكان يحس حبيبات الرمل تجرش بعضها بعضًا وتتدحرج قليلاً تحت حذائه. ودخل من باب البيت إلى ردهة البيت الواسعة الرطبة الهواء بعد حر الشارع، المعتمة قليلاً، أمام السلالم الممسوحة الرخام. ووقف،

وحده، كأنه يتحدى كل الأبواب المغلقة وكل الأشلاء الممزقة، وقلبه يدق، وانتضى سيفه في الهواء. كان الباب موصدًا صامتًا الآن، طالما شهده مواربًا عن شبح البنت النحيلة المحترقة بسفر الليالي في قميصها الأبيض الناصل اللدن الوبرة، تناديه لكي تعطيه في فمه مذاق حلوى الحنان الذائبة. والسيف الجديد الصلب يطعن فراغ العالم، قوي في نبضه المحتشد، يومض في العتمة بلون متضرج داكن القتامة. انتضاه، ثم أغمده، فقط. وطلع السلالم.

أينما توليت، في الغمض وفي الصحوة، وكلك مشتهاة، فثمّ هذا الوجه أمامي، وجهك [...]

عيناك لهفة الوجود، زمردتان قاطعتان في القلب. صفحة هذا الوجه الرخيم هي النعمة، مفقودة وقائمة أبدًا [...] دوائر فخذيك ذهب خمري مسبوك [...] ثدياك، عناقيد كرم، وما زال سيفي على فخذي مسلولاً أمام هول الليل في يمّ عشقي الملتطم.[...] أحسّ طعنته من سنّ حادّة مدفونة في جنبه باطمئنان، دون ألم. لا يعرف ما هي، سيف، سكين، خنجر رفيع ثاقب كالإبرة؟ [...] أدار وجهه إلى جنب وقذف من فمه كتلة دم صغيرة متخثرة، أحسَّها دافئة ومكوّرة. وأحسّ على جانب شفتيه خيطًا رفيعًا لزجًا من الدم، متعلقًا بوجهه. لم يمسحه.

قال لنفسه: في الرئة: نافذ إلى الرئة. ولكن لماذا لا أجد ألمًا، ولا صعوبة في التنفس؟

وعرف أنه مقتول "(149- 151).

يبدأ هذا المقطع من فصل "السيف البرونزي الأخضر" بسرد إخباري واضح تمامًا عن الولد ميخائيل، ينهج من الجري في شارع الكروم في طريق عودته من المدرسة، ويصف أرض الشارع وحبيبات الرمل، ولكن سرعان ما يأتي الخيال متسلقًا على أكتاف الواقع، فالتحول من "العصر المشمس" إلى "الردهة الرطبة المعتمة" هو

مدخل مفاجئ إلى أجواء خيالية أو حلمية، لتفد الرموز تباعًا مكثفة السرد، "فالسلالم" وطلوعها تتكرر في المقطع (كنا قد وقفنا على موتيف السلالم في الحلم في المقطوعة الثانية)، وكذلك "السيف": "انتضى سيفه/ السيف الجديد الصلب/ انتضى سيفه ثم أغمده/ وما زال سيفي على فخذي مسلولاً". ومن ثم، هل يغدو الحديث الآن عن ذاك الولد نفسه الذي يحمل كتب المدرسة، من "يتحدى كل الأبواب المغلقة، وكل الأشلاء الممزقة"؟

وهل هو نفسه من "يطعن فراغ العالم بسيفه"؟ وهل المونولوج الذي يبدأ بقوله: "أينما توليت "، خاصّ بذلك الولد؟

الجواب عن كل هذه الأسئلة هو النفي، إن ما يوهم بتمحور السرد حول الولد هو ذلك التدفق السردي الذي أعقب الافتتاحية التي تحكي عن الولد في طريق عودته من المدرسة، من غير فواصل أو تمهيد للنقلة الخيالية أو الحلميّة.

ما الذي يقودنا إلى عالم الحلم إذن؟ إنه التبدل المفاجئ من العصر المشمس إلى العتمة، وإنه كذلك التبدل من الجمل التقريرية الواضحة إلى الجمل التي تنطوي على غرابة، ويكثر فيها المجاز "تحدي الأبواب المغلقة/ تحدي الأشلاء الممزقة"، و "انتضاء السيف"، أي سيف؟ وفجأة يقودنا إلى "شبح البنت النحيلة، المحترقة بسفر الليالي .. تعطيه في فمه مذاق حلوى الحنان الذائبة"، من هذه البنت النحيلة؟ إن وصف البنت يذكرنا بأوصاف حسنية الفتاة التي كانت تسكن الدور الأول في غيط العنب (انظر الرواية:11-13)، وكان يحس في صغره أن فيها "شيء ما يجذبه إليها ويحبه"، وكانت ترسله لشراء "الكراميلا"، وكانت قد احتمت في بيتهم من بوليس الآداب.

ويظل شبح البنت النحيلة ذات الشعر القصير الخشن يتكرر في نصوص ترابها زعفران، مرة مقرونًا باسمها ومرة بدون ذكره، ولكننا نشخصها من الوصف الذي يميزها.

إن المشخَّص في السرد الآن هو ميخائيل البالغ، وتختلط في حلمه أزمان مختلفة وشخصيات وشهوات. ثم إن استحضار حسنية له علاقة برمز السيف وصعود السلالم، فالسيف عند فرويد رمز إلى العضو الذكري (انظر، فرويد، د.ت: 362)، وقرينة هذا الرمز العبارات (الطعن/ قوي في نبضه المحتشد/ متضرج داكن القتامة/ انتضاه ثم أغمده)، ومن ثم يقترن السيف بصعود السلالم، وصعود السلالم رمز هو الآخر عند فرويد لعملية الجماع (هناك: 375)، ويأتي الرمزان كلاهما مباشرة عند الحديث عن البنت النحيلة التي "تناديه لكي تعطيه في فمه مذاق حلوى الحنان الذائبة".

يعقب ذلك مباشرة ويعزز ما قلناه مونولوجه الذي يناجي فيه عشيقته بعد إفاقته من حلمه: "أينما توليت، في الغمض وفي الصحو وكلك مشتهاة.." وهذه أول اشارة نصية واضحة تفيد أنه كان قبل ذلك في حلم، ولكن الحلم هو الواقع/ الصحو، كما أن الواقع هو الحلم، فالعالمان ممتزجان، لذلك فانه في مونولوجه - في الصحو - يستمر بما بدأه في حلمه فيناجيها بمخاطبة حيّة شبقيّة تذكرنا بنشيد الأنشاد ومزامير داوود في التوراة (عيناك لهفة الوجود/ دوائر فخذيك ذهب خمري/ ثدياك عناقيد كرم...)، كما يستثير أيضًا نظيرها في الشعر الدارج "عيونها .. عيون غزلان، وشعرها .. سبل جمال، وحنكها .. خاتم سليمان، وصدرها .. فحلين رمان".[33]

[33] محمد النويهي، **قضيّة الشعر الجديد** (القاهرة-بيروت: ط 2، 1971)، 105.

إن الإحالة الإيحائية إلى نشيد الأنشاد وإلى العشق والوصال، الذي يحيل أيضًا إلى البعد الصوفي، ينفي عن الموقف الجنسية الشبقيّة ويحيلها إلى مفهوم الجنس الوجودي، فالسيف يطعن "فراغ العالم"، إنه موقف من الحياة المملولة غير الإنسانية، ثورة "تحد لكل الأبواب المغلقة ".

وفي مستوى دلالي آخر، فإن عشقه الأرضي - بوحي من نشيد الأنشاد - عشق الهي أو هو التحام بالحقيقة الكليّة،[34] كما أنه يلتحم مع نهاية الفصل الأول، ويفسر الغموض الذي انطوت عليه الأسطر الأخيرة من ذلك الموقف:

"وكنت أحوّط عليها بذراعين دُقّت فيهما المسامير، مطعون الجنب بالحربة يتقطّر مني دم نزر " (22).

أما الأسطر الأخيرة في الفصل السابع فتنتهي نهاية مماثلة:

" أحس طعنة من سنّ حادّة، مدفونة في جنبه باطمئنان ... وأحسّ على جانب شفتيه خيطًا رفيعًا لزجًا من الدم" (151).

فليس غريبًا إذن أن يكون ذاك الطعن من غير ألم: "ولكن لماذا لا أجد ألمًا،ولا صعوبة في التنفس؟" مع أنه مقتول "وعرف أنه مقتول"، لأنه في اتحاده مع المطلق كاتحاد الصوفي مع الربوبية، ينتفي النسبي، والزمني، وينتفي الألم، ويغدو الموت والحياة شيئًا واحدًا، وهذه وسيلة الكاتب لتخطي الإنسان أزمته الوجودية، نفس الثيمة التي نجدها بارزة في نهايات الفصول.

---

[34] محمد مهدي غالي، **تطور الشكل الفني في القصة المصرّية القصيرة**، رسالة دكتوراة غير مطبوعة (مصر: كلية الآداب- جامعة بنها، 1991)، 177.

6. نهايات الفصول

تتميز نهايات فصول **ترابها زعفران** التسعة بقطعها للحدث وللسرد التتابعي وانفتاحها على المستوى الخيالي أو الحلمي. تبدو نهاية كل فصل من فصول الكتاب وكأنها تغلق الكتاب كلّه، إلا أننا عند متابعة القراءة في الفصل اللاحق ندرك أن بداية جديدة تنشأ وأبوابًا جديدة تفتح.

إن **ترابها زعفران** هي من الأعمال الروائية التي "تقوض أركان هذه الثنائية [ثنائية البنية المفتوحة والبنية المغلقة] بتعبيرها المكثف عن الوحدة الجدلية بين البنيتين".[35]

من جهة، هناك الواقع الصلب القاسي، المقهورون والمحطومون، وسلسلة الفقد والموت ووحدة الإنسان ومصيره المأساوي، ومن جهة ثانية، هناك رغبة عارمة في الخلود والتغلب على العفاء والزوال بحيلة فلسفية فنية. هذه الجدلية تجعل النهايات مغلقة ومفتوحة في آن واحد.

سنتياغو في رواية همينغواي **الشيخ والبحر** يحقق المستحيل حين يصطاد سمكة السيف وحيدًا وبأدوات بدائية، ولكن الأقراش تلتهم السمكة فيرجع الشيخ إلى الشاطئ بهيكل السمكة العظمي، إنه انتصر في هذا الصراع مع السمكة، لكنه خسره مع الأقراش. بُنية النهاية في رواية همينغواي هي مفتوحة-مغلقة في نفس الوقت.

فصل "السيف البرونزي الأخضر"، الذي حلّلناه أعلاه، ينتهي بانفتاح النص على المستوى الخيالي. الراوي يُطعَن في جنبه وينزّ منه الدم و"يعرف أنه مقتول" ولكنه مع ذلك لا يستشعر ألمًا ولا يجد صعوبة في التنفس ولا يصيبه شيء من أعراض القتل،

---

[35] محمد سويرتي، **النقد البنيوي والنص الروائي** (الدار البيضاء: مطبعة أفريقيا الشرق، 1991)، 126.

فالنهاية مفتوحة - مغلقة. مثل ذلك يحدث في نهاية كل نصّ من هذه النصوص الاسكندرانية:

1) "أحسست نفسي في الماء، وكأنني أطفو، ثم أغوص بهدوء في عمق يبدو أنه من غير قرار . وكان الماء حولي دافئًا ومحيطًا وحنونًا وشاملاً ومن غير نهاية، ولم أكن أشهق ولا أطلب النفس ولا أتخبط، ولم أكن قلقًا ولا مرتاعًا ولا مختنقًا، وكان هذا العنصر الرفيق الثقيل يحملني ويسندني في نزولي الذي لا زمن فيه. والضوء حولي داكن وشفاف معًا، رازح ومشعّ معًا، كأنني في غرفة مائية شاسعة المدى، وخصاص نوافذها تنساب منه صفحات رقيقة النسج متتالية من النور والماء ممتزجين معًا [...] الماء يتخلل تكعيبة العنب، ويغمرها، والعناقيد الثرّة الداكنة الحمرة حباتها الغضّة المدورة ملتئمة متضامّة بعضها حول بعض [...] من تحت، إشعاع نور متقد في قلب الماء، من شمعة كبيرة ذبالتها المشتعلة يهتز بها الموج، كأنها أيقونة مخضّلة البشرة، وفيها حياة أخرى، وشعرها الذهبي مفكوك مسترسل منثور ومليء الخصل يحمله الماء فيصطدم بوجنتيها دون صوت [...] عيناها نجلاوان، من غير تعبير، ولكنهما تعرفانني، وتنظران إليّ فقط ... والماء الذي يحتضنني ويتفتح لهبوطي بلا انتهاء، يذهب بها، ويجيء. ولم يكن الغوص إلى تحت قاسيًا ولا خانقاً، وكأنني لا أقاومه، بل كأنني أقبله وأسلّم إليه نفسي [...]

أوزير واقف في هيكله، مطوي الذراعين، مكفن بالبياض، والعناقيد تتدلى في اتجاه وجهه المنحوت من الديوريت الأخضر، قريبة جدًا من فمه الظامىء.

قال: وعرفت أنه سيكون ما لا بدّ أن يكون، وأنني في الزمان الثاني سوف أمنح أن أنهل من جني العناقيد، لأن العنب قد نضج" (175-177).

يأتي هذا المقطع الخيالي الشبيه بالحلم بعد أن كان الراوي يعالج صنارته على شاطئ البحر، فجأة يتساءل: "ماذا حدث؟ كيف سقطت؟"، وهذا التساؤل يقود إلى المستوى الخيالي/الحلمي . الموتيف المركزي في هذا المقطع هو البحر/الماء. ما يثير العجب أن الماء كان "دافئًا وحنونًا"، أمّا هو فلم يكن يشهق ولا يطلب النفس، غير قلق ولا مختنق.

كيف يستحيل الغوص بالماء في عمق بلا قرار آمنًا على هذا النحو؟ بل أكثر من ذلك، إنه "يحمله ويسنده في نزوله الذي لا زمن فيه"، بالإضافة الى ذلك، هناك موتيف الضوء يمتزج مع الماء "النور والماء ممتزجين معًا"، وهذا الضوء من جهة داكن ومن جهة ثانية شفاف، رازح ومشعّ معًا. ما دلالة هذا المزج؟

إن هذا الغوص الذي "لا زمن فيه" (175) يستثير عالمًا غير الذي نحياه، زمنًا ثانيًا: "في الزمان الثاني سوف أمنح أن أنهل من جني العناقيد" (177)، ولأنه خارج مواضعات الزمن الذي نعرفه، فيمكن فيه أن يتوحّد مع الأحياء والموتى، ففيه يلتقي رانة صاحبة اللوكاندة التي ماتت بحادثة الدهس والتي نلتقي بها في فصل "الموت على البحر"، وهو هنا أيضًا لا يعيّنها باسمها وإنما بأوصافها التي لا تنفك تتكرر في كثير من الفصول (انظر مثلاً ص 58 - قارن أعلاه الأسلوب نفسه مع حسنيّة)، وقد رآها في الماء الذي يحتضنه "يذهب بها ويجيء"، "لم أمدّ إليها يدي، ولم أنادها، كنت أعرف فقط أنها هناك".

إذن، في الزمان الثاني يستطيع أن يتّحد مع من أحبّ ويعيد إلى الحياة الأحبّة الراحلين، وأين يحدث ذلك؟ في البحر الذي يمتزج بالنور "إشعاع النور متقد في قلب الماء... وفيها حياة أخرى"، فالامتزاج بين الماء والنور يستثير حياة أخرى ويرمز إلى الخلود والأبديّة، وينتفي فيه الانقضاء، والموت والزمنية. المدّ والجزر الأبديين (انظر وصفهما

ص41)، النكوص والاندفاع في حركة الماء يرمز إلى الموت والميلاد، أليس هذا ما تثيره أسطورة "أوزيريس"؟

وأوزيريس هذا يرتبط "بتكعيبة العنب" و"العناقيد"، فهو في الأسطورة اله النبت، ويجمع بين كثير من المتناقضات، يمثل هاريس رب الموتى وديونيزيوس رب الخمر والخصوبة معًا، ومن هنا الإشارة إلى العناقيد. وأوزيريس هو إله منبعث تُمزّق أوصال جثته وتُبعثر في أرجاء مصر، إلى أن تجدّد إيزيس بعثه وتعيده إلى الحياة.[36]

تقول ماجي عوض الـلـه :"أوزيروس كان إله الحبوب وإله النيل، كان مثل النيل يغذي الحياة، وكما أن النيل كان يفيض ثمّ يجف ثم يعود إلى الفيضان من جديد، هكذا كان أوزيروس يعيش ويموت ويعود إلى الحياة".[37] (عوض الـلـه،1989 (1) :30). هكذا فإن الماء والضوء والموت وهي عناصر واقعية تكتسب بامتزاجها أبعادًا أسطورية تستقي من أسطورة أوزيريس باعتبار اللانهائية والتجدد والخلود نقيضًا للمنقضي والزمني والفاني.

إنها نفس الثيمة تتكرر هنا أيضًا، فالموت مرحلة من مراحل الحياة والأبدية، لذلك ليس فيه ألم ولا اختناق.

نفس الفكرة تتكرر في أعمال الخراط الأخرى، حيث أساطير الآلهة المنبعثة، أوزيريس والعنقاء، توظّف في صميم روايتي **رامة والتنين والزمن الآخر** .

الفصل الأخير "رقرقة الحمام المشتعل" ينتهي هو الآخر بمشهد البحر :

---

[36] صموئيل هنري هووك، **منعطف المخيّلة البشريّة**. ط2 ترجمة: صبحي الحديدي (اللاذقية: دار الحوار، 1995)، 55.

[37] Maggie Awadalla, *Temporality and the Ontological Experience in the Works of Virginia Woolf and Edward Al-Kharrat* .M.A Thesis (not published) (Cairo:The American University of Qairo, May 1989), 30.

2) "ورأيت الأجسام التي أمسكت بها النار تلقى من النوافذ العالية، وتنقلب في الهواء، وتسقط بعيدًا في البحر، وكانت الرؤوس تطفو فوق الأمواج مفتوحة الأفواه بصرخة لن تصمت أبدًا، ورأيت وجهها الذي أحبه، ويرودني في حلم مستمرّ، يسبح في مياه حبي التي لا تغيض، ساطعًا بسمرته الخمرية وسط زبد الرؤوس المتلاطم من غير صوت، وأحسست الطعنة في قلبي من عينيها الواسعتين بموجها المخضر الشبج، وسقطت في الغمر، ولما أفقت كانت الطعنة ما زالت تغوص في عمقي الذي ينصهر ويتقد ويفيض حممًا كالبحار الوحشية الجموح تنسكب متوهجة تئجّ باللظى وتغرق جسمي في ضرام اللـهب، وأحسست أجنحة الحمام المشتعل بوهيج النار ترفرف حولي وتصعد بي، في زرقة السماء الصحو الناعمة، محترقًا من غير انتهاء"(202).

ثنائية الموت والحياة تتكرر في نهاية الفصل التاسع الختامي، والمشهد ينتهي إلى البحر. غير أن البحر الذي يرمز مرة الى الأبدية أو الى الحرية أو الى المطهّر الذي يطهر سوءات هذا العالم، فإنه يمكن أن يرمز ببساطة إلى النهاية، إلى الموت، إلى العدم.

المقتطف الأخير - والأخير في الرواية أيضًا - يأتي بعد رؤيا خيالية أو حلميّة لمظاهرة دامية ضد جيش بلوك النظام، وأصوات الرصاص تتعالى والناس يسقطون وتمر عليهم الأقدام، والأجسام التي أمسكت بها النار تُلقى من النوافذ العالية وتسقط بعيدًا في البحر.

إن السقوط في البحر يرمز بطريقة ما إلى النجاة، يدعم ذلك تشبيهه لطلقات الرصاص: "كأنها غير جديّة لا تحمل خطرًا".

غير أنه يرى وجه التي أحبها (رانة أم حسنية؟ ماذا يهـمّ؟ فـإن النـساء جميعًـا يتّحـدن عنـده في "ترنيمـة النـون" - انظـر الروايـة ص171: الـست وهيبـة، حـسنية، رنـدة، الفتـاة التـي كانـت عـلى الـشرفة المقابلـة لبيـتهم، اسـكندرة، هنيـة، منـى، جمانـة، لنـده، رانـة،

كلّهن، جميع من أحب، من وردت منهن في **ترابها زعفران**، أو من وردت في أعمال الخراط الأخرى) - رآها وقد سقطت في الغمر: "وأحسست الطعنة في قلبي من عينيها الواسعتين بموجها المخضر الشبج، وسقطت في الغمر، ولمّا أفقت كانت الطعنة ما زالت تغوص في عمقي الذي ينصهر ويتقد ويفيض حممًا كالبحار الوحشية... وتغرق جسمي في ضرام اللـهب".

إن هذا الوصف يمثّل الشق الأول من الثنائية وهو الموت والنهاية، ولكن السطور الأخيرة في الفصل وفي الرواية تأتي لتمحو المأساة وتمدّ سلّم النجاة: "أحسست أجنحة الحمام المشتعل بوهج النار ترفرف حولي وتصعد بي، في زرقة السماء الناعمة محترقًا من غير انتهاء".

عملية الصعود و"زرقة السماء الصحو الناعمة" تنطوي على معاني النجاة. أما الحمام المشتعل، فربما ينسجم مع فكرة العنقاء التي وصفها الخراط في روايته **رامة والتنين** (انظر فصل:"العنقاء تولد كل يوم"، ص257)، فالعنقاء الطائر الأسطوري يحترق ليتجدّد. فكما أن الكاتب وظّف أوزيريس في الفصل السابق "الظل تحت عناقيد العنب" وجعل الراوي يتّحد معه كوسيلة للتجدد والأبدية، فإنه في هذا الفصل يتّحد مع العنقاء كوسيلة للاتحاد مع المطلق اللامتناهي، وهذا ما تفيد به آخر جملة في الرواية: "من غير انتهاء"(راجع،عثمان،1986: 169). هكذا تغدو نهايات الفصول في **ترابها زعفران** بنى مغلقة-مفتوحة، لتعبر عن هذه الوحدة الجدليّة بين البنيتين.

إن الخيال والحلم اللذين تجنح إليهما نهايات الفصول على وجه الخصوص، هما ما يهب هذه الرواية معناها.

يقول فورستر عن الخيال في أعمال كبار المبدعين: "محور التنبؤ والخيال [...] لو ألغيناها من ستيرن أو ملفيل، من بيكوك أو ماكس بيربوم، فيرجينيا وولف أو والتردي

لامار، أو وليم بكفورد أو جيمس جويس أو د.هـ لورانس أو سويفت، فلا يبقى لدينا شيء".[38] ونحن نقول، لو ألغينا الخيال في **ترابها زعفران** أو أعمال الخراط الأخرى، لما بقي لدينا شيء.

خلاصة

تنهض نصوص **ترابها زعفران** على متوالية من الثنائيات المتضادة، الهدم/ البناء، الحضور/ الغياب، النسبي/ المطلق، وتقوم هذه الثنائيات والمحاور بتنظيم العالم المحكي في فلكها.

الثنائية المركزية الأمّ هي ثنائية "الهدم والبناء"، فالكاتب يستمدّ مادته الحكائية الخام من الوقائع التاريخية الموضوعيّة التي تتطابق إلى حد كبير مع سيرة الخراط الذاتيّة، لذلك فإنه يوهم بالسيرة الذاتية بوصفها الإطار "النوعي" الملائم الذي يُفترض أن يحتضن مثل هذه التجربة، ولكنه سرعان ما يبدّد هذا الوهم حين يخرق جميع الحدود التقليديّة لكتابة السيرة الذاتية، وهو حين يهدم ذلك النظام فانه يؤسس على أنقاضه كتابة جديدة، تمتزج وتتجاور فيها جوانر متعددة: الرواية، السيرة الذاتية، الحكاية الشعبية والشعر، وهي ما عبّر عنها الخراط نفسه بمصطلح "الكتابة عبر النوعيّة ".

هذه الكتابة تهدم كذلك مطلقيّة صوت الراوي، فتنقسم الذات الراوية إلى "أنا" الناظم "وأنا" المسرود، مرةً يُوجَّه مركز إدراك القارئ صوب الأوّل، ومرّة أخرى يُوجَّه صوب الثاني، في حين يبقى المؤلف خلف الشخصيات والأحداث، بينما يقوم في أحيان متباعدة باقتحام السرد في رتبة سردية أعلى ويمسك بزمام القّص. الكاتب يخلق عن طريق استخدام هذه التقنيّة في التبئير السردي تعدديّة موهومة تقوم بهدم التطابق

[38] إي. م. فورستر، **أركان الرواية**، ترجمة: رؤوبين تسور (تل أبيب: إصدار ديغا، د.ت.)، 86.

التقليدي في السيرة الذاتيّة بين المؤلف والراوي والشخصيّة، مع إدراكنا في نهاية المطاف واحديّة الصوت.

يطال الهدم أيضًا الزمنيّة، فالذكريات السحيقة في البعد، التي قد ترجع إلى الطفولة المبكرة، تَمثُل أحيانًا بالزمن المضارع وتُعاش التجربة بالحاضر ملغية المسافات، متوائمة مع السعي إلى المطلق وقهر الفناء مشيدة زمنية أخرى "الزمن الثاني"، زمنية تنتشل الذكريات من الضياع، وتقهر الفقر والوحدة والفقدان.

كما يهدم النص المرجعية بإحالة الواقع الموضوعي إلى غير المألوف فتغدو مفردات الواقع وسيلة إلى خلق بنى فنية أدبية تتوازى أو تتضاد أو تتقاطع مكونة جمالية ولحمة بنائية بديلة للحبكة التقليدية المقوّضة.

ما تقدّم لا ينفي بالطبع أن تكون مفردات الواقع الموضوعي المسخّرة، وهي تحتل حوالي 70% من النصوص، مختارة بعينها لاستبطان الأزمات النفسية للذات الراوية والنماذج البشرية المقهورة، ولتصوير الواقع الاجتماعي والسياسي لحقبة تاريخية حرجة في فترة تحوّل حاسمة في مدينة الإسكندرية في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين.

كما أن فتح النصّ على الحلم والأسطورة والفانتازيا والحكاية الشعبية هي طريقة أخرى لهدم الإيهام "بالحقيقي"، ذلك أنها آليّة لتغييب الوقائع في سديم الشطحات الحلمية والخيالية والأسطورية، كما أنها وسيلة مبرّرة لهدم الحدود بين الأزمنة، من حيث إمكان الجمع في الحلم والخيال بين المتناقضات، بين الأزمنة المتباعدة والأمكنة المتعددة، وانقطاع التراتبية والسببية لصالح التداعيات الحرة.

وفي مستوى آخر فإن **ترابها زعفران** تتناصّ مع حكايات "ألف ليلة وليلة" كمعادل رمزي مواز لمبنى هذه النصوص، يقود إلى فكّ شيفرة التشكيل الفني فيها.

أما الدلالة الكليّة لهذه النصوص فلا تنكشف باستقراء الوقائع، وكأن سوداوية الواقع ولا إنسانيته تجعله غير جدير بالتمثيل. النصوص استعارة تعكس توترات الإنسان الحديث واغترابه وعزلته عن العقل والمجتمع، يتحوّل فيها حضور الكلمة إلى غياب، وتتخطّى المفهوم التقليدي للكتابة، وهذه سمات القصّ ما بعد الحداثي التي استفاد منها الخراط وتمثّلها في هذه المرحلة من إبداعه.

المراجع:

- إسماعيل، عز الدين. "توظيف التراث في المسرح"، **فصول**. اكتوبر 1980، ص166-191.
- الباردي، محمد. "السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث-حدود الجنس وإشكالاته"، **فصول**. المجلد السادس عشر، العدد الثالث، شتاء 1997، ص 68-80.
- بيضون، عباس. "الرواية-القصيدة نصّ لكلّ أشكال الواقع"، **الشاهد**. العدد 32، نيسان 1988، ص85-88.
- حافظ، صبري. "استدعاءات الحلم والفن واسترجاع الأزمنة المنصرمة"، **مجلة العرب**. لندن، 1987/7/27.
- الخراط، إدوار. **ترابها زعفران**. بيروت: دار الآداب، ط 2، 1991 [1986].
- الخراط، إدوار. "ألمّ الآن بقايا نهار العمر" في: مجموعة كتّاب. **القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية**. عمان: منشورات وزارة الثقافة، 1994.
- الخراط، إدوار. "عن الطفولة والصبا واللغة وأشياء أخرى"، **القدس**. 1995/7/11.
- الخراط، إدوار. "طموح النصّ هو بكارة الرؤيا وطفولة التجريد"، **بريدالجنوب**. عدد7، 1995/6/12، ص10-12.
- خوري، إلياس. "طفل يتذكر الطفولة ولغة روائية جديدة"، **السفير**. 1986/2/8.
- سويرتي، محمد. **النقد البنيوي والنص الروائي**. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 1991.
- عثمان، اعتدال. "تشكيل فضاء النصّ في ترابها زعفران"، **فصول**. المجلد السادس، العدد الثالث، ابريل- مايو-يونيو 1986، ص 162-169.
- غالي، محمد مهدي. **تطور الشكل الفني في القصة المصرّية القصيرة**. (رسالة دكتوراة غير مطبوعة)، كلية الآداب، جامعة بنها، 1991.
- فورستر، إي.م. **أركان الرواية**. ترجمة: رؤوبين تسور. تل أبيب: ديغا، د.ت. (بالعبرية)
- قاسم، سيزا. **بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة،1984.

- القلماوي، سهير. **ألف ليلة وليلة**. القاهرة: دار المعارف، 1966.

- ناصر، أمجد. "نشيد حب إلى الإسكندرية المستعادة"،**الأفق**. العدد 281، 1990/3/8.

- نصر، عاطف جودة. **الخيال-مفهوماته ووظائفه**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة، 1984.

- النويهي، محمد. **قضيّة الشعر الجديد**. القاهرة-بيروت: ط 2، 1971.

- هووك، صموئيل هنري. **منعطف المخيّلة البشريّة**. ترجمة: الحديدي، صبحي. اللاذقية: دار الحوار، ط 2، 1995.

- يقطين، سعيد. **انفتاح النصّ الروائي**. بيروت-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1989.

- Al-kharrat, E. "Random Variations on an Autobiographical Theme", A paper given at the Second Etmar Colloquim, Autobiography in Modern Arabic Literature, Oxford: Sr. John`s college, 5-9 April 1995.

- Al-Nowaihi, Magda. "Memory and Imagination in Edwar Al-Kharrat's Turabuha Za'faran", JAL. 25 (1994), PP. 34-57.

- Awadalla, Maggie. "Images of Egypt in Twentieth Century Literature", A Paper Presented to the Cairo Symposium, November 1989.

- Awadalla, Maggie. Temporality and the Ontological Experience in the Works of Virginia Woolf and Edward Al-Kharrat .M.A Thesis (not published), The American University of Qairo, May 1989.

- Badawi, M. M. *A Short History of Modern Arabic Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

- Mekhail, Mona. "Man and the Sea" in: Boullata, Issa (editor), The Arabic Novel Since 1950. Cambridge, U.S.A: Dar Mahjar, 1993, PP. 191-205.

- Shwiskill, Sergei. "Some Observations on Modern Arabic Autobiography", *JAL*. 13, 1982, PP. 111-123.

الفصل الثالث

التاريخ والفضاء التخييلي في رواية "نداء ما كان بعيدًا" لإبراهيم الكوني[1]

[1] نشر هذا المقال في: **المجمع** 2، (2010).

الفصل الثالث

التاريخ والفضاء التخييلي في رواية

"نداء ما كان بعيدًا" لإبراهيم الكوني

أ) مقدّمة

تهدف هذه الدراسة إلى بحث مسألة توظيف الروائي الليبي إبراهيم الكوني في روايته **نداء ما كان بعيدًا**[2] للتاريخ واستقاء مادّته منه، وتحديدًا فترة حكم أحمد الأكبر القرامنلي على طرابلس ما بين عام 1711 حتى 1745 .

تتعلق الأسئلة التي تطرح نفسها في هذا السياق بالمنهج الذي اتخذه الكوني في لجوئه إلى التاريخ في رواية "نداء ما كان بعيدًا" من بين مختلف اتجاهات وتقاليد الرواية التاريخيّة، وكيفية تحوّل داي طرابلس أحمد بك القرامنلي (الذي حكم نحو 35 عامًا) في الرواية إلى تلك الشخصية الأسطوريّة الغنيّة بالغة التركيب، ماذا أضاف إليها الفن حتى صارت شخصية ملحمية غنيّة ذات أبعاد تراجيديّة؟

لا شك أنّ الكوني أراد من ترهين الحكاية التاريخيّة أن يوقظ الحسّ بالكبرياء الوطني، من خلال ما يمثّله أحمد بك القرامنلي من أسباب، فأحمد الأكبر كان أوّل من حقّق استقلالاً لليبيا عن الغرب من جهة، ونوعًا من الاستقلال عن الإمبراطورية العثمانية من جهة ثانية.

لقد جعل الكوني أحمد بك القرامنلي بطلاً تراجيديًا في الرواية، يسقط نتيجة الزلّة/ الزلات المأساوية التي تقود إلى نهايته وانتحاره، أهمّها عدم إدراكه للحقائق الأزلية الكبرى، وعلى المستوى الفيزيقي جشعه وطموحه الذي لا يستكين وولعه بالنساء.

---

[2] إصدار: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006 / 470 صفحة.

أحد المحاور الرئيسية التي تستدعي البحث في هذه الرواية هي الصحراء اللغز، التي هزمت الغزاة، وهي بالإضافة إلى ذلك موطن السحر والجمال والأبديّـة، وتبقى خلفية للأحداث والمشاهد والرؤى والمصائر على السواء ومحركًا لها في أحيان كثيرة.

يقف هذا البحث على جماليات التشكيل الفني في هذه الرواية ويحلّل مواطن الألغاز وأسرار "نداء البعيد" (اسم الرواية)، "الوسوسة" التي لا تنفك تتسلّل إلى سمع أحمد القرامنلي، وتداعيات آيات "سفر الجامعة" من العهد القديم المبثوثة في طوايا النصّ.

إنّ النداء، في تحليلنا الأخير هو الحرية التي لا سبيل إليها رغم الجهود الجبارة المبذولة، وهو اليقين والسعادة المطلقة التي لا يدركها البطل، والتي ربما أدرك معانيها متأخّرًا، حينها أسلم نفسه للمقادير منسحبًا من الحياة كما تفيد السطور الأخيرة في الرواية.

أما الإضافات التي أضافها الفن إلى التاريخ فهي ما جعل من هذه الرواية ملحمة، تسجّل فنيًا ملامح شخصيّة مركّبة هي شخصية أحمد القرامنلي وصراعاته الداخليّة النفسيّة، وتسجل من جهة أخرى الوقائع الحربية البحريّة مع الفرنجة والبريّة مع الدواخل الليبيّة، تسجيلاً فنيًّا على مسافة من الأحداث والحروب التي وضعت أوزارها منذ زمن بعيد. لعل من أهمّ هذه الإضافات الفنيّة التي تلاحمت مع الوقائع التاريخية ما نجده في الرواية من إغراق في الفنتازيا، والترميز، وتصوير سُنن الصحراء وشرعتها، والنبوءة والعرافة، وذاك الاستطراد المعرفي الذي يحاصر كلّ خبر وكلّ مشهد وكلّ حدث كما سيأتي.

لقد احتجت من أجل إنجاز هذا البحث إلى مراجعة دقيقة للفترة التاريخية التي تتعامل معها رواية "نداء ما كان بعيدًا" (من سنة 1711 – سنة 1745)، وذلك للوقوف على الحقائق الموضوعية التاريخية قبل أن تمتدّ إليها يد الفنان وتُحدث فيها التحوير والتعديل والحذف والإضافة، واعتمدت في ذلك على بعض المراجع التاريخيّة وعلى

رأسها كتاب (شارل فيرو) "الحوليات الليبيّة"، وهو المرجع الأساسي الذي اعتمد عليه إبراهيم الكوني وأشار إليه في الرواية.

ب) العلاقة بين التاريخ والرواية

إن العلاقة بين الرواية كجنس أدبي وبين التاريخ هي علاقة وثيقة جدًا رغم أن الرواية تعتمد على المتخيّل بينما التاريخ يعتمد على وقائع وأحداث واقعية. ولكن المتخيّل يكون فارغ المعنى إذا لم يكن تجريدًا فنيًا لتجربة اجتماعية تنتمي إلى مجتمع له تاريخ وهوية وثقافة، ولذلك فإن ارتباط الرواية بتحولات المجتمع هو الذي يقيم علاقة وطيدة بين الرواية والتاريخ.

يبحث الروائي في روايته عن هويته وهوية المجتمع الذي ينتمي إليه، وعن مسألة الحاضر والماضي، ويقارن الأزمنة المتعددة التي نسجت حاضرًا معينًا؛ لأن النصّ الروائي وهو يفتش عن هوية معينة يعقد حوارًا بين أزمنة مختلفة، ويكون ذلك شكلاً من كتابة التاريخ، "إذ الأدب والتاريخ يتبادلان المواقع في مرايا متساوية، ورغم هذه المرايا المتساوية، التي لا تفصل بين الأدب والتاريخ إلا لتوحّدهما، فإن الجوهريّ ربطُ الأدب بالتاريخ واعتبار الرواية لا وجود لها إلا في حقل التاريخ التي هي وجه مميز من وجوهه الكثيرة"[3]. وقد عبر فيصل دراج عن هذه العلاقة في موضع آخر حيث يقول: "يتوزع علم التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين، يستنطق الأول الماضي ويُسائل الثاني الحاضر، وينتهيان إلى عبرة وحكاية. بيد أن استقرار الطرفين منذ القرن التاسع

[3] فيصل دراج، **نظرية الرواية والرواية العربية** (1999)، 179، 295.

عشر في حقلين متغايرين لم يمنع عنهما الحوار، ولم ينكر العلاقة بين التاريخ والإبداع الأدبي"[4].

كما عبّر جورج لوكاتش عن التشابه بين الفعاليتين حتى درجة التوحيد بينهما في قوله: "إن جوهر العمل الروائي الأكثر عمقًا يعبر عن ذاته في السؤال التالي: ما هو الإنسان؟ يقول الروائي نظريًا ما يقول به المؤرخ، اتكاء على جوهر إنساني عصيّ على الثبات، يستقيم زمنًا في انتظار انحناء لا هروب منه"[5].

استلهمت الرواية العربية التاريخ وجعلته موضوعها منذ أن عرف العرب الفن الروائي، ويعتبر مؤرخو الأدب جورجي زيدان رائدًا في هذا المضمار حيث كتب اثنتين وعشرين رواية في تاريخ العرب والإسلام. يجعل جورجي زيدان الفن في هذه الروايات خادمًا للتاريخ، فهو قد اهتمّ في الدرجة الأولى بتعليم التاريخ وتلمّس الحقيقة التاريخيّة أكثر من اهتمامه بإحياء الماضي القديم. في مقدمته لرواية الحجاج بن يوسف الثقفي يقول زيدان:"إن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه، وخصوصًا لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكمًا على الرواية، لا هي عليه"[6].

أما الرواية العربيّة التاريخية التي تهدف إلى إحياء الماضي فقد ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، وهي تختلف جوهريًا عن الرواية التاريخية التعليمية كما ظهرت عند

---

[4] فيصل دراج، **الرواية وتأويل التاريخ** (2004)، 9؛ راجع في هذا المعنى كذلك: طه وادي، **مدخل إلى تاريخ الرواية المصريّة** (1997)، 64؛ ويوسف الشاروني، "مصرع الماس وزخم اللعبة الروائية" **القصّة**، 83، (1996)، 32-36 .

[5] نقلاً عن: فيصل دراج، (2004)، م.س.، 9.

[6] انظر: عبد المحسن طه بدر، **تطور الرواية العربية الحديثة** (1968)، 94-106؛ راجع كذلك: م. باروت، **الرواية والتاريخ- دراسة في مدارات الشرق**، (1991)، 8.

جورجي زيدان. جاءت الرواية التاريخية بعد الحرب العالمية الثانية للتعبير عن حماس قومي يهدف إلى بعث أمجاد الماضي وبطولاته، ويستلهم من هذا التاريخ المعاني التي تدفع إلى الطريق "المستقيم"، وانقسمت الرواية التاريخية في مصر إلى شعبتين، تستلهم إحداهما التاريخ الفرعوني ويمثلها نجيب محفوظ وعادل كامل، والشعبة الثانية تستلهم التاريخ العربي الإسلامي وتكشف باتجاهها عن بداية الخروج من إطار فكرة القومية المصرية الضيقة ويمثلها فريد أبو حديد وأحمد باكثير وجودة السحّار وغيرهم[7].

لقد ذهب محفوظ إلى "مصر القديمة" احتجاجًا على الحاضر وبحثًا عما يضيء وجوهه، "فوضع في الماضي أسئلة من الحاضر، وواجه الحاضر بإجابات مؤجلة. وكان وهو يرحّل الأسئلة والإجابات من ركن إلى آخر، يستدعي رومانسية "الرواية التاريخية" ويطردها في آن: يستدعيها وهو يستولد من زمن الفراعنة فردوسًا مفقودًا، ويطردها وهو يحوّل الزمن الطوباوي إلى سؤال سياسي، فما اقترفته سلطة اليوم المتداعية اقترفته "سلطة مضيئة" من زمن سحيق"[8].

حين سأل رجاء النقاش نجيب محفوظ عن العلاقة بين الرواية والتاريخ، أجاب محفوظ: "في رأيي أن العلاقة وطيدة، فالرواية عبارة عن استعراض للحياة اليومية بكل مشاكلها وقضاياها وأشخاصها. هذا جزء من التاريخ لم يكتبه المؤرخون، ثم إن التاريخ عبارة عن أحداث وأشخاص ورؤية، والرواية كذلك"[9].

---

[7] راجع: عبد المحسن طه بدر، (1968)، **ن.م**، 398.

[8] فيصل دراج، (2004)، **ن.م.**، 134.

[9] **ن.م.**، 132.

ويثور السؤال مرة أخرى، ما الذي يلجِئ الأديب إلى التاريخ أصلاً؟ لماذا يعود إلى الماضي؟

هناك عدة أسباب واتجاهات لعودة الأديب إلى الماضي:

1) الرغبة في إعطاء التاريخ عمقًا آخر لا يستطيعه المؤرخ، كأن يستخدم الروائي ما يراه اليوم من أخلاق الناس ومعاشهم، ويدخل هذه المفاهيم في تصويره للشخصيات التاريخية.

2) استخدام التاريخ الماضي لشرح الواقع وإلقاء أضواء عليه، فمن ثنايا الماضي يصور بعض جوانب الحاضر ليبعث من ذلك الماضي مسائل وآراء لها سلطان الماضي في الإساغة والاحتمال، ولها صبغة الحاضر في جلاء القيم الإنسانية أو الدعوة للتغيير، فيلبس الماضي لباس الحاضر، على نحو تشفّ فيه الأحداث التاريخية عن مسائل الواقع المعاصر.

3) إبعاد القارئ عن الواقع المعاصر ليحلّق به في عوالم جميلة، إنكارًا للواقع واسترواحًا منه، وفي هذا الهرب نزعة رومانتيكيّة يمسّ فيها الأديب الواقع مسًّا خفيفًا ليتجاوزه ويغوص في أحلام تتّصل بماض تاريخي[10].

ما هو الاتجاه الذي اعتمده إبراهيم الكوني في تعامله مع التاريخ والمادّة التاريخية في روايته "نداء ما كان بعيدا"؟ هل كانت الرواية التاريخيّة عنده كما يقول برمو (في سياق حديثه عن الرواية السوريّة) "مرآة تسقط الحاضر على الماضي أو مرآة تعكس الماضي في الحاضر عن طريق وصف الماضي وتحديده حسب المهام الملحّة للعهد

[10] راجع: ياسين كتاني، **جامعة** 5 (2001)، 325-326؛ كذلك: محمد غنيمي هلال، **في النقد المسرحي**. (1995)، 89/90.

المعاصر [للمؤلف] في الوقت الراهن؟"[11]، أم أن تناوله يدخل "في إطار جهده للفخر بالماضي التاريخي المشرّف المجيد؟"[12]

الحقيقة أن الكوني لم يحفل باتجاه معين، على وجه الخصوص، من هذه الاتجاهات التي سقناها أعلاه، وإنما استفاد منها جميعًا وإن لم يصرح بها. رؤية الكوني في "نداء ما كان بعيدًا" تصدر عن مفهوم الرواية التاريخية كفنّ أدبي تحدد خصائصه مفاهيم البطل التاريخي الأصل، والشخصية الروائية التاريخية حقيقية كانت أم خيالاً، والبيئة التاريخية، وتفاصيل الحياة التاريخية في إحيائها. "والشرط الضروري الدائم في الرواية التاريخية هو الانسجام بين الأحداث التاريخية الحقيقية والخيالية الفنية، فتقوم الرواية التاريخية كمؤلفة فنية أدبية على أساس مبدأ التاريخية فيها"[13].

ج) الوقائع التاريخية الواردة في الرواية

سأقوم فيما يلي بسرد الوقائع التاريخية قبل أن تمتد إليها يد الفنان بغية الفرز بين الحقيقي والخيالي معتمدًا على مراجع تاريخية، وسأنظر بعد ذلك فيما فعله الروائي إبراهيم الكوني، ماذا أضاف وماذا أغفل وماذا عدّل؟ محاولاً بعد ذلك تعليل وتحليل الأهداف الفنية والأخرى.

ظلت ليبيا في هاوية الصراعات والانقسامات التي لم تتخلّص منها إلا حين تولى أحمد باشا القرامنلي حكم ليبيا عام 1123هـ/1711م، ولقب نفسه بأمير المؤمنين وجعل الحكم وراثيًا في الأسرة القرامنليّة.

---

[11] عبد الرحمن برمو، **الرواية التاريخيّة في الأدب السوري المعاصر** (1996)، 11.

[12] ن.م.، 10.

[13] راجع: عبد الرحمن برمو، **ن.م.**، 12.

اتّصف أحمد باشا بالشجاعة والاقتدار فوق ما عرف عنه من العدل والإنصاف بين الأهالي. ولما بعثت القسطنطينية بأسطول إلى ليبيا لولاية خليل باشا فيها، وقع صدام بينه وبين أحمد باشا فاضطرّت القسطنطينيّة إلى إصدار فرمان سلطاني بتقليد أحمد باشا القرامنلي ولاية ليبيا، وعند ذلك عاد الأمن إلى البلاد وبدأت الأحوال تسير على أحسن ما يكون في عهد القرامنليّة.

قدّم العهد القرامنلي لليبيا إصلاحات كبيرة وجعل اللامركزية مبدأ للحكم، مما أعطى انطلاقًا في العمل والإنتاج فعمّت الحرية في البلاد. وظل أحمد القرامنلي في حكمه للبلاد مدة خمسة وثلاثين عامًا لم يتوانَ خلالها عن البذل والعطاء، وسهّل وصول المياه بالطرق الفنية، وبنى سوقًا واسعة وبيوتًا، وأصلح القلعة، وسهّل للسفن القادمة إلى طرابلس الحصول على الماء.

في عام 1728 هاجم الأسطول الفرنسي المدينة وضربها بالمدافع ليرغم المدينة على الخضوع لمطالبه في الحصول على أموال وتسليم الأسرى الفرنسيين، واستمر الأسطول الفرنسي بضرب المدينة بالمدافع ثلاثة أيام ولم ينسحب إلاّ بعد أن نفدت ذخيرته. وفي عام 1745 تولى الحكم على إيالة طرابلس محمد القرامنلي بعد وفاة أبيه أحمد الأكبر منتحرًا[14].

ما تقدّم هو، على وجه التقريب، ما تذكره معظم كتب التاريخ عن فترة حكم أحمد باشا القرامنلي، داي طرابلس من عام 1711-1745، وهي كما هو واضح معلومات مقتضبة، غير أن المصدر الذي اعتمده إبراهيم الكوني كان كتاب المؤرخ الفرنسي (شارل فيرو) وهو بعنوان "الحوليات الليبية" بالترجمة العربيّة التي قام بها د. محمد

[14] انظر: محمود السيد، **تاريخ دول المغرب العربي**، (2000)، 56-57.

عبد الكريم الوافي، وقد أشار إبراهيم الكوني نفسه إلى هذا المرجع في الصفحة الرابعة من روايته المذكورة.

تميز كتاب شارل فيرو بالتفصيل والتوثيق لكل الحوادث والوقائع التي حدثت في كل سنة (حول) من سنوات حكم أحمد القرامنلي، هذا التفصيل الذي أغنى وألهم إبراهيم الكوني في كتابة روايته التاريخية "نداء ما كان بعيدًا"، لأن في كتاب "الحوليات الليبية" من التفاصيل الصغيرة ما لا يلفت نظر المؤرخين على الغالب ولا يثير اهتمامهم، أما الكوني فقد التقط شذرات المعلومات الصغيرة، التي عادة لا توثّق، وبنى منها سيرة غنية، وألبس للشخصيّة الرئيسيّة تركيبة نفسية فريدة، تجنح إلى التأمّل والتعمّق وأسبغ على القصّة من الخيال واللامعقول تلك الأمور التي وسّعت الفجوة بين واقع التاريخ كما نعرفه وبين صورته كما تظهر في الرواية.

وسنقف فيما يلي عند مجموعة مختارة من أهم التبدّلات والإضافات التي أجراها إبراهيم الكوني في روايته على الأحداث التاريخية.

د) التبدّلات والإضافات في رواية إبراهيم الكوني"نداء ما كان بعيدًا"

1. **حادثة الرسالة التي حملها القرامنلي من أبو مويس**

يذكر صاحب الحوليات الليبية حكاية تولي الشاب الباش آغا أحمد القرامنلي لمقاليد السلطة، فيذكر المؤلف كيف أن القرامنلي قد استاء من اغتيال محمود أبو مويس لداي طرابلس السابق محمد داي (ولد الجنّ) رغم أنه كان زوجًا لابنته، وكيف استاء أبو مويس من الكلام الذي كان يقوله أحمد القرامنلي رئيس الفرسان ضده ومن خلف ظهره، وشجبه الاغتيال والاغتصاب لكرسي الحكم، وسخريته من عدم إجادته ركوب الخيل وعدم قدرته على حكم بادية الدواخل. بناء على ذلك فقد قام أبو مويس ـ بحجة إبلاغ قبائل الدواخل بتوليه الحكم ـ بتكليف الباش آغا أحمد القرامنلي مهمة

نقل رسالة بهذا الخصوص إلى شيخ غريان. غير أن أحمد، وهو في طريقه إلى تلك المدينة، خطرت له فكرة فتح الرسالة والاطلاع على محتوياتها بدافع حب الاستطلاع وبدافع الحذر والريبة، فاكتشف أنها تتضمن أمرًا رسميًا موجهًا إلى شيخ غريان يقضي بقتله هو بمجرد وصوله إلى هناك، فامتلأ قلبه حقدًا ضد أبو مويس، فاستبدل هذا الكتاب بآخر حرره بخط يده على اعتبار أنه بخط الحاكم الجديد أبو مويس، مفاده أن أهالي غريان قوم مشاغبون وأن الداي الجديد يريد منهم ضمانات تكفل خضوعهم له، ويطلب من شيخهم أن يبعث إليه دون إبطاء عددًا من أكابر المنطقة وأعيانها كي يحتفظ بهم كرهائن[15].

بهذه الخطة ضمن أحمد القرامنلي سخط أهل الجبل ـــ أهل غريان، مما جعلهم يجردون جيشًا منهم بقيادة أحمد القرامنلي نفسه فيغزو طرابلس لينتحر أبو مويس ويُنصّب القرامنلي مكانه.

يحوّل إبراهيم الكوني هذه الحكاية التي وردت في الحوليات الليبية حول الرسالة، إلى وقائع دراماتيكية يغلفها بأسرار غامضة، ويوظف لها الأحلام الكابوسيّة ويغنيها بالمواقف والتفاصيل التي لم ترد في التاريخ قط، ويطيلها بحيث تبلغ 42 صفحة حتى بداية الزحف إلى طرابلس.

كيف فعل الكوني ذلك؟

يروي إبراهيم الكوني أن أحمد القرامنلي (في بداية الرواية ص 11) يمد يده في جيبه فتخرج أفعى لزجة تقفز من يده وتسقط على الأرض، ومن ثمّ يجد نفسه يمشي على أرض كلها حيّات فيصيبه الفزع الكبير، وحين ينتفض يصحو من النوم فيدرك أنه كابوس مفزع، فيمدّ يده في جيبه ليجد الرسالة بما توحيه من أبعاد جسّدها الحلم.

---

[15] راجع: شارل فيرو، **الحوليات الليبية** (1983)، 350-351.

بعد ذلك بقليل يرى على البعد قافلة فيها كبير التجار (الحاج المكني) بصحبة (آهر)، وهو ولي من سلاطين المرابطين قليل الكلام يتحدث بالرموز كوليّ من أولياء اللـه، يستعين به أحمد القرامنلي لتفسير الحلم المزعج (هذا الأمر لم يرد في **الحوليات** ولا في غيرها). وبعد طول حوار وتجاذب يؤوّل له (آهر) الحلم: "لا يلدغنا إلاّ مال كنزناه، أو نية سوء أخفيناها، أو وصية استهنّا بها" (ص22)، ويأخذ الراوي بعد ذلك في تحليل واستبطان نفسية القرامنلي وردود فعله العاطفية والنفسية، وكيف سوّغ لنفسه الفعل الذي أعقب ذلك. عند هذا التفسير فقط يفطن أحمد القرامنلي إلى الرسالة التي في جيبه من محمود أبو مويس الذي اغتال (ابن الجن). فبيّت عندها أحمد أن لا يسلّم هذه الرسالة لزعيم جبل غريان بعد أن أدرك أنها تحمل أمرًا بقتله، فقرّع نفسه على سلامة نيته وقام بتغيير الرسالة بحيث تحمل الشتائم من أبو مويس إلى شيخ الجبل وترهبه وتتوعده إذا لم يقم بالشروط المطلوبة منه، فحمل القرامنلي هذه الرسالة المزيفة وفعل فعلته في التحريض على أبو مويس، فجيّش شيخ جبل غريان أتباعه بقيادة القرامنلي نفسه وبدأ الزحف صوب طرابلس .

استغرقت هذه الأحداث التي يسوقها (شارل فيرو) صاحب **الحوليات** في صفحتين، بينما امتدت عند الكوني على نحو 40 صفحة لما أحدث فيها من دراماتيكية، وما أدخل عليها من شخصيات غير تاريخية، ولكنه على العموم ظلّ مخلصًا لحوادث ووقائع التاريخ لم يغير منها شيئًا جوهريًّا. فالرسالة وردت في التاريخ والرواية على السواء وكذلك أمر تزييفها، وكذلك النتيجة التي أدى إليها هذا التزييف والتحريض من أمر الغزو وقلب نظام الحكم وتنصيب أحمد القرامنلي زعيمًا لطرابلس عام (1711).

2. حكاية الولي العراف (آهر) صاحب اللّثام

ترد حكاية (آهر) الولي العراف، الذي يسمى أيضًا (سيدي الصيد)، على هامش سيرة أحمد القرامنلي في الصفحتين الأخيرتين (ص 411/410) من كتاب (شارل فيرو)، وليس له من ذكر في غير هذا الموضع، بينما تحتلّ هذه الحكاية نحو 70 صفحة في الرواية، وما يرد منها في **الحوليات** إنما يأخذه (شارل فيرو) من الروايات التي تتناول ذكر مأساة الابنة الكبرى لهذا الرجل، وهي روايات تستند في الحقيقة إلى الرواية الشعبية[16].

أما إبراهيم الكوني فيتناول في روايته "نداء ما كان بعيداً" شخصية (آهر)، ويجعلها ترافق الرواية منذ البداية، حين حمل رسالته إلى شيخ الجبل لقبيلة المحاميد عندما كان في العشرين من عمره، حتى نهاية أحمد القرامنلي وإصابته بالعمى قبيل انتحاره. وقد راقت شخصية سيدي الصيد لإبراهيم الكوني، فأضفى من خلالها على الرواية غموضًا وأسرارًا تتناسب مع كونه عرّافًا أو وليًّا وفق ما آمن به أهل طرابلس وصحراء الدواخل.

تشير الصفحتان المذكورتان من كتاب شارل فيرو إلى بداية تعرف القرامنلي بسيدي الصيد في أعقاب لجوء أرملة خليل بك إلى الأخير بعد أن قتل القرامنلي زوجها، والقرامنلي متعلق بها يريدها زوجة وهي ترفض. فتلجأ إلى الولي العراف لتستفتيه بالأمر، فينصحها بالموافقة لأن زواجها منه سيؤدي إلى إنجاب ذرية من الأمراء تخبئ لهم الأقدار مستقبلاً زاهرًا. وكان أن تمّ الزواج، ومن حينها احتفظ القرامنلي للولي بجميل لا ينسى وظل يزوره، إلى أن كان في بيته يومًا فلمح ابنته الكبرى وكانت بارعة الجمال، فطلب من الولي أن يرسل معه ابنته لتغدو محظيّة في قصر حريمه. احتج الولي على أوامره ورفض طلبه، فهدده إن لم يفعل ذلك حتى الليلة التالية أن يقضي

---

[16] انظر: شارل فيرو،**الحوليات الليبية**، (1983)، 411.

عليه وأسرته ويخفي آثارهم. ولم يجد العراف المسكين مفرًا من إلباس ابنته أبهى الثياب والجواهر، بعد إقناعها باجتراع السمّ قبل الوقوع فريسة لشهوة الباشا العجوز، ووضعها على هودج وتركها بين أيدي ضباط الباشا، واقتيدت إلى قصر القلعة، وأدخلت إلى جناحه، وحين دخل الباشا الغرفة وجدها جثة باردة هامدة، فصعق من الهول، فتملكته حالة من وخز الضمير كادت تودي به، وفي الصباح توجّه إلى حيث سيدي الصيد ليسأله تعليل وفاة ابنته المفاجئ، فأخبره الأب عن أنفة ابنته التي ارتضت أن تتجرع السم من أن تقبل أن تكون محظية في قصر السلطان، وأضاف للباشا بأن أمنيته التي يتمناها على الـلـه أن يحرم الباشا القرامنلي من نعمة البصر، والباشا فعلاً قد ابتلي بذلك قبل وفاته بخمس أو ست سنوات[17]. أما في رواية الكوني، فكما تقدم نتعرف على شخصيه هذا الرجل سيدي الصيد (آهر) منذ الصفحات الأولى في الرواية: "انتصب قبالته كالشبح محدقًا فيه بعينين جريئتين، ولكنهما عميقتين [هكذا في الأصل] أيضًا، ظلتا تومضان في ضوء النهار بألـق غامض، دون أن يحرك ساكنا؟" (ص19)، وقد تشبث به القرامنلي ليؤوّل له حلمه حول الأفعى التي خرجت من جيبه حين مد يده فيها، وحين تحرر من شرها اكتشف أن الأرض التي يمشي عليها مليئة بالأفاعي (ص21)، وبعد طول إلحاح يؤوّل له الحلم: "لا يلدغنا إلا ما كنزناه أو نية سوء أخفيناها، أو وصية استهنّا بها" (ص22)، وعندها يفطن القرامنلي إلى الرسالة التي في جيبه من محمود أبو مويس، داي طرابلس الجديد، وهي الرسالة التي بعثه بها أبو مويس إلى زعيم جبل غريان شيخ المحاميد، فتح أحمد الرسالة بعد تفسير العراف لحلمه، فوجد وصية أبو مويس لزعيم الجبل أن أقتل حاملها فورًا.

[17] **ن.م.**، 409-411.

ونلتقي بالولي العراف، سيدي الصيد، مرة أخرى بعد فترة من الزمن حين غدا أحمد القرامنلي داي طرابلس بعد دحره لأبو مويس، والناس تأتي إليه، أعيان المدينة وأشياخ الضواحي وزعماء القبائل، كلهم يأتون لمبايعته باستثناء صاحب النبوءة الوليّ الذي أنقذه وأوصله إلى مكانته، فيذهب القرامنلي للبحث عنه فيلقاه على رأس جبل، ويدور بينهما حديث مشحون عبّر فيه السلطان عن عدم رضاه من إحجامه عن حضور المبايعة، ونرى الولي يرفض عرض السلطان بالإحسان إليه مقابل الخير الذي أصابه من نبوءته (انظر من ص 59-68).

هذه المواقف لا يرد ذكرها على الإطلاق في كتاب **الحوليات الليبية**، الذي ذكر الكوني أنه اعتمد عليه في الحقائق التاريخية في تصدير روايته (ص4)، كما لم يرد ذكر نصيحة الولي للقرامنلي حول قصة عشقه لزينوبا (انظر: ص129-132)، كما لم يرد ذكر وساطة سيدي الصيد (آهر) لدى القرامنلي لنجدة علي المكني ويوسف المكني (القسم الخامس، الفصل 13)، وكذلك مساعدة (آهر) للقرامنلي في تسخير الريح وإثارة زوبعة في وجه رسول الآستانة (القسم الخامس، فصل 15)، كذلك الرؤى الكابوسيّة التي كانت من نصيب (آهر) الذي استشعر في الحلم أنه ينزلق في جوف التنين، وأنه يترتب عليه المغادرة إلى الصحراء (القسم السادس، فصل 9) وكان هذا الكابوس إرهاصًا لما سيحدث بعد ذلك، فلا نجاة من جوف التنين الذي هو القرامنلي نفسه صاحب السلطان.

لكن الحكاية المطولة هي حكاية شهوة القرامنلي في امتلاك ابنة الولي الكبرى بعد أن لمحها في بيت أبيها (وهي حكاية تطول عما ورد في ص 410-411 لدى شارل فيرو)، فيقع في غرامها ويخاطب والدها: "أنا مخلوق عاشق وترياقي بين يديك" (ص349)، وتقع هذه الحكاية لدى إبراهيم الكوني في أربع عشرة صفحة (ص 349-363)، وقد أغناها الكوني بحوار في غاية الإثارة والدراماتيكية.

شخصية (آهر) إذن شخصية لها وجود حقيقي، رغم ما ينسب إليها من حكايات شعبية نقلها فيرو كحكاية وقوع القرامنلي في غرام ابنة آهر الكبرى، ورغبته في جعلها محظية له انتهت بانتحارها بالسم. لكن الكوني أخذ تلك الشخصية التي لها وجود حقيقيّ، وألبسها بحلة من الغموض وأودعها سرّ الصحراء، فهذا الولي المرابط قد ألهم الكوني في نسج حكايات أخرى حوله ليس لها سند تاريخي، فيجعل القرامنلي يعود إلى آهر كلّما احتاج إلى شيء أو ضاق صدره بشيء بغية وعظه وكشف طالعه وتحذيره ومساعدته في حلّ أزماته.

الصحراء هي رمز مستغلق له أبعاده، و(آهر) العراف كان دائمًا يؤثر الصحراء، وفي أحلامه كان يناديه منادٍ أن يترك طرابلس ويذهب إلى الصحراء، ولكن إصرار زوجته على البقاء جعله في النهاية يدخل جوف السلطان/التنين، ويفقد ابنته الجميلة التي انتحرت بدافع العزة والكرامة.

3. القضاء على الإنكشارية

قام القرامنلي في بداية عهده في الحكم بالقضاء على الجند الأتراك (الإنكشارية) والتخلّص منهم، بهدف تعزيز سلطانه والتفرد بالحكم، فقد كان الجند الأتراك يد الدولة العثمانية الطولى للسيطرة على الأقاليم المختلفة، ومنها بطبيعة الحال طرابلس.

حكاية القضاء على الإنكشارية هي نموذج آخر لما يقوم به الكوني من إشباع وإثراء للواقعة التاريخية التي وردت في كتاب شارل فيرو، وتوسعتها على نحو يتدفق حيوية وإثارة وتشويقًا.

استفاد شارل فيرو في عرض حكاية اغتيال الأتراك (الإنكشارية) من كتاب ريتشارد توللي[18]، والذي يحكي عن الوسيلة التي اعتمدها أحمد القرامنلي في تغيير نظام حكم

[18] انظر: **شارل فيرو**، ن.م.، حاشية (1)، 361.

طرابلس تغييرًا جذريًا من دون وقوع أي اضطراب، حيث دعي العسكر الأتراك، وهم يزيدون عن عدة مئات، لحفلة باذخة في قصره القائم قرب المدينة، وقام حراسه بخنق 300 من هؤلاء بمجرد ولوجهم لسقيفة القصر، وكانت سقيفة مستطيلة للغاية وتطل من جانبيها غرف صغيرة مظلمة وأخرى سرية اختفى فيها الحراس، وطفق هؤلاء يغتالون الأتراك الواحد تلو الآخر فيما كانوا يعبرون السقيفة ثم يبادرون في الحال إلى إخفاء جثثهم بحيث لا يلاحظ القادم التالي منهم شيئًا، ولم ينج من المذبحة سوى نفر قليل[19].

هذا الخبر الذي ورد في صفحة واحدة في **الحوليات،** استغرق في الرواية عند الكوني ثلاثة فصول (راجع القسم الثاني، فصل 5،6،7)، ويضفي الكوني سحرًا خاصًّا في القصّ الممعن في التفاصيل: "في الساعة التي أقبل فيها كبيرهم ممتطيًا صهوة فرسه الشهباء، وترجّل ليتخلى عن لجامها لسائس الخيل الأحدب الذي هرع لملاقاته في الفناء المقابل للقصر ليتولى أمرها، كان أحد الخدم ينحني في الباب إكبارًا لمقام كبير الضباط ويهرع بدوره ليساعده في خلع سيفه المهيب المرصع بالجواهر الملونة، بمقبضه الذهبي البارز من غمد منمنم بالأحافير والمرشوش بماء الذهب.." (ص80).

هذا التفصيل في الوصف وتفنين الحكاية هو من صنعة الكوني، وقد أبدع في تصوير الخوف الذي اعترى الضابط وهو يسير إلى مصيره (انظر: ص82 وما بعدها)، إنه صنعة الفن الذي ليس للتاريخ شأن به: "استلّت يد المجهول سيف الأساطير من غمده، فلمع نصله الشّره في ضياء الغسق قبل أن يطير في الهواء ليغيب في صدر الإنكشاري الشقي في ومضة خاطفة كأنها البرق (ص84).

---

[19] **ن.م.**، 362.

لقد سقنا أعلاه في شيء من التفصيل ثلاثة نماذج من تصرف إبراهيم الكوني في الأحداث التاريخية، وتوسعه فيها لتكتسب في الرواية حياة جديدة ديناميكية مليئة بالحيوية تعين الروائي على تعميق التجربة التاريخية لتغدو إنسانية تنبض بالحياة. ومن ناحية أخرى، يكسب شخصية القرامنلي أبعادًا ملحمية كما سيأتي، ولعله في ذلك يمجد تاريخ وطنه ليبيا ويوسع دائرة التعرف بها في جميع أقطار الوطن العربي، ويقدّم هذا التاريخ المجيد للمواطن العربي مغلّفًا بهالة من السحر والجاذبيّة والعجائبيّة (انظر أدناه البند هـ).

4) أمثلة أخرى

وفي الحقيقة، لا يقتصر توسيع رقعة الحادثة التاريخيّة وتدوير الشخصية وإكسابها تركيبة نفسية وأبعادًا فلسفية أو درامية أو غيرها على ما سقناه آنفًا، بل يتعدى ذلك إلى ما لا يحصى من تصرّفات وتحوير للأحداث وتضفير المشاهد بالنظرات التأمليّة الفلسفيّة، ولا يعدو أن يكون ما سقناه نماذج مقنعة للتمثيل. وهناك أيضًا، فوق ما تقدم، قضية زينوبا أرملة خليل بك الأرناؤوطي، وسعي القرامنلي إلى الزواج منها بعد قتله لزوجها، وتحتل هذه الحكاية في الرواية حيّزًا ملحوظًا (انظر الفصول 4،5،6 من القسم الثالث). وكذلك حكاية (مسّي) ابن أحمد القرامنلي بالتبني، والذي يرد في كتاب **الحوليات الليبية** باسم (البك عبد الله) (ص 412)، وهو يرد في هذا الموضع فقط في سياق الحديث عن انتحار أحمد القرامنلي بحضور ابنه المتبنى، أما في الرواية فيظهر في مواضع كثيرة، ويبدو شخصية هامة أحبه أحمد القرامنلي حبًا يفوق حبه لأبنائه (راجع، القسم السادس من الجزء الثاني، وانظر الفصول 1،4،8،9 من القسم الثامن، وفصل 7 من القسم التاسع). ومن ذلك أيضا حكاية علي المكني ويوسف المكني وزعيم المحاميد، والناصر أمير واحات فزان وحلّومة العلجية وإلى ما يضيق المجال عن إحصائه من الأسماء والشخصيات والمواقف والمناظر، من صحراء وبحر وجبل وعادات

وتقاليد وشعوذات وأساطير وغيبيات تحتشد في الرواية لتصنع حياه تضجّ بالحركة والعجائبيّة.

ونختم هذا الفصل بإضاءة الاختلاف الواضح بين سرد (شارل فيرو) عن مجريات الحرب، التي وقعت بين القطع البحرية الفرنسية وبين إيالة طرابلس من جهة، وبين رواية إبراهيم الكوني لهذه الأحداث من جهة ثانية، ففي حين يعظّم (شارل فيرو) من أمر الدمار الذي أحدثته المدفعية الفرنسية في المدينة، والتي كانت تصدر عن البوارج الحربية قبالة الشاطئ الطرابلسي في يوليو 1728، فإن الكوني في روايته يذكر أن مدفعيات القرامنلي كانت تردّ، وأن البلاد كانت تتهيأ للحرب في حالة الإنزال، حتى أن زعيم المحاميد رغم ما حصل من خصام بينه وبين القرامنلي، أتى هو الآخر على رأس جيش ليفاجئ القرامنلي بنصرته له. أما السفن فقد بدا أنها انسحبت إلا أنها توجهت قرب سواحل تاجوراء حيث كان زعيم المحاميد مرابطًا وقد تمت عملية الإنزال، فسحق معظم قوة الإنزال وهرب الباقون إلى سفنهم (انظر القسم السابع، الفصل17). هذه الأحداث، لا سيّما عملية الإنزال وسحقها، لم يذكرها شارل فيرو رغم أنه المصدر التاريخي المعتمد لإبراهيم الكوني كما يظهر من تصديره المذكور. كما أن الأدميرال الفرنسي يعرض الصلح على القرامنلي، ويستغرب الأخير أن يكون من هُزم هو من يعرض الصلح على الآخرين، وأنه (القرامنلي) لن يعقد صلحًا حتى آخر الدنيا مع الفرنسيين، فتنسحب في غداة اليوم التالي البوارج الفرنسية من أمام يابسة طرابلس (ص 404).

إبراهيم الكوني إذن، بخلاف مرجعه الوحيد (إلا إذا كان لـه مـصدر آخـر لم يـشر إليـه)، يتحدث عن إلحاق هزيمة بالغزاة الفرنسيين. ويؤكد الكوني ذلك في روايته من خلال مـا تلا ذلك الغزو/الانتصار، حين أخذت الـدول الأخـرى تخطـب ودّ إيالـة طـرابلس وتوقـع المعاهـدات التجاريـة معهـا، فأصـبحت طـرابلس "بعبـع" ذلـك البحـر، فملـك هولنـدا

والنمسا ونابولي وجنوة وصقليا يرسلون الرسل ويطلبون السماح بفتح قنصليات، وفرنسا خسرت كثيرًا جرّاء القطيعة والحرب التي خاضتها، فأصبحت سفنها نهبًا لا لليبيا وحدها وإنما للجزائريين والتونسيين، مما حدا بلويس الخامس عشر أن يرسل الوسطاء بنيّة عقد معاهدة الصلح، في الوقت الذي استعد فيه القرامنلي لإرسال وفد إلى فرنسا للتفاوض حول إحلال السلام، كان رسول السلطان قد حلّ في ميناء (قصر أحمد) يطلب الانتظار حتى يبعث الفرنسيون رسلهم لا العكس. وبعد جهود سنتين رست في 1731 أربع سفن فرنسية في ميناء طرابلس حاملة الماركيز (دانتان) لحضور مراسم توقيع معاهدة الصلح، وقد أهدى (دانتان) للقرامنلي مسدسًا موشّى بالذهب، وبذلك يتحول العدو إلى صديق (راجع الفصول 18،19،20 من القسم السابع).

يختلف ما تقدم بشكل واضح عمّا ورد في **الحوليات الليبية**، فيصور شارل فيرو ما حدث أنه هزيمة ساحقة لطرابلس، كما يتحدث عن السنوات التي تلت الحرب إلى حين توقيع معاهدة صلح 1731 أنها أتت بعد ضعف طرابلس المذلّ ونتيجة التهديدات الحربية الجادة التي أنذرت بها فرنسا[20].

لا شك أن الكوني كوطني ليبي أحدث تغييرًا في روايته بالروح العامة التي سادت تلك الفترة، من روح انهزامية جراء غزو البوارج الفرنسية، وما تلا ذلك من ملاحقة القطع البحرية الفرنسية بعد الغزو بسنوات للقراصنة الطرابلسيين مما اضطرهم لتوقيع معاهدة صلح، إلى روح منتشية بالظفر قالبًا الأجواء إلى أجواء انتصار. وهو لم يغير في الأحداث الجسيمة والوقائع الحربية وتسلسل الأحداث، ولكنه غيّر في المشاعر التي

---

[20] راجع: ن.م.، 395-401.

جعلها جذلة تهلّل للانتصار (وإن لم يحدث ذلك الانتصار كما تفيد المراجع، وكما تفيد الحوليات، مرجع الكوني المعتمد) وذلك لدوافع وأسباب وطنية فيما نعتقد.

أساليب التوظيف:

اعتمادًا على عيّنة النماذج التي قمنا بتحليلها فيما تقدّم، ومن خلال استقراء دقيق لنصوص الرواية، نخلص إلى أن الأحداث التاريخيّة في رواية "نداء ما كان بعيدًا" تتضافر مع أساليب السرد الحكائي والتخييل. تسوق الرواية المادّة التاريخيّة إليها ثمّ تُخضعها لقسريات النوع الروائي، فتفكّكها وتعيد صياغتها حسب أساليب الكوني وطاقاته التخييليّة، محوّلة التاريخ إلى ملحمة روائية يندمج فيها الخطاب التاريخي والخطاب الأدبي، ما يُرى مع ما يتراءى، على نحو يصعب معه التمييز بين الواقعي والمتخيّل.

وتتنوّع تقنيات هذا التضافر، فحينًا يبدأ الكوني من الفانتازيا لينتهي إلى الحادثة التاريخيّة المتعيّنة، وحينًا يبدأ من الواقعة التاريخيّة ويشتطّ به الأمر إلى التهويم وشطحات الخيال والتأمّل، فحكاية الرؤيا الحلميّة الكابوسيّة (ص11 وما بعدها)، على سبيل المثال، تندرج في التقنيّة الأولى- من الفنتازيا إلى الحادثة التاريخيّة، فبعد الولوج في عالم أحمد القرامنلي وسبر مشاعره وهواجسه، وحكاية الحيّة التي تسرّبت من جيبه بالإضافة إلى الحيات الأخرى التي ملأت المكان، تؤول هذه الهواجس والأخيلة إلى الحادثة التاريخيّة بتكليف أبو مويس للقرامنلي بنقل رسالة إلى شيخ المحاميد وما أعقب هذه الحادثة من أحداث جسيمة أخرى ترتّبت عليها (أنظر أعلاه: بند د-1).

ومن مثل هذه التقنيّة التي تبدأ من الخيال أو الحلم حكاية (آهر)، الذي استشعر في الحلم أنه ينزلق في جوف التنين (القسم 6، الفصل 9)، وهو حلم يفضي إلى ما حدث

بالفعل من وقوع (آهر) فريسة لصاحب السلطان القرامنلي وما لاقته ابنته الكبرى من سوء المصير من جرّائه.

أما تقنيّة التضافر الأخرى بين التاريخي والتخييلي، فهي تلك التي تبدأ من التاريخ لتنتهي بالتهويمات والشطحات الصوفيّة والتأملات. من ذلك، على سبيل المثال، (الفصل8، القسم6)، فالسفن ترجع من غزوات البحر حاملة أسخى الغنائم من سفن تجارية وحربية وأسرى. ومن الحدث التاريخي ينزلق الفصل إلى خروج القرامنلي على فرسه يفتش عن شيء ما أسماه "النداء"، فيفتش عنه في الأهوال وفي السلطان وفي كلّ شيء ولا يعثر عليه وإن كاد، وكذلك حوار الشبح (القسم8، الفصل1، والفصل 4، القسم9) الذي ينتهي ببحث القرامنلي في خلوته عن الأحداث الجسيمة التي عاشها دون أن يفلح بالفوز بالوسوسة وسرّ النداء.

هـ) الموتيفات والرموز

ثمّة موتيفات ورموز هامّة تتضافر في رواية الكوني "نداء ما كان بعيدًا" مع وقائع التاريخ، وهي الصحراء والنداء البعيد و"سفر الجامعة". وهي موتيفات ورموز تمنح الرواية بعدها الفلسفي والدلالي، وتجعل من أحداث التاريخ، رغم هيمنتها، مجرد وجه من وجوه هذه الملحمة الروائية.

1. الصحراء و"النداء البعيد"

يهيمن موتيف الصحراء على معظم أعمال إبراهيم الكوني الروائيّة والقصصيّة، وذلك لما في الصحراء من صور تخييليّة ثريّة تعزّز الإلهام بما توحيه من عمق و"خصائص فريدة كالاتّساع الهائل لمدى الرؤية، وجماليات التدفّق الضوئي، وزوغان الأبصار [...]

فالصحراء أكثر بقاع اليابسة اتّساعًا، وأكثرها صلة بفكرة اتّساع المكان واتّشاحه باللامحدوديّة والأبدية"[21].

العبارات الأخيرة في المقتبس أعلاه: "الأبديّة" و"المطلق" و"اللامحدوديّة"، هي عبارات حميمة لدى الكوني، وترد عنده كثيراً في سياق الصحراء وميتافيزيقا المكان، لذلك فإنّ الحديث عن الصحراء في رواياته المختلفة حديث ذو شحنة صوفيّة وبعد روحي مغلّف بالرمز والرؤى الفلسفيّة على نحو غير مألوف عند غيره ممن تناولوا موضوعة الصحراء في أدبهم، لأن الصحراء تعني بالنسبة للكوني فيما تعنيه الوطن. وإلى ذلك يستقي عالم الصحراء عنده من الأساطير والتعاويذ السحريّة والرقى- عالم غرائبيّ يسكن على تخوم الخيال والواقع.

تنفتح رواية إبراهيم الكوني "نداء ما كان بعيدًا" على مشهد يقود القارئ فيه إلى عالم الصحراء المسكون بحكايات غريبة، وبأساطير تثير الخيال، وبرموز تستفزّ الذهن لاستكناه دلالاتها- عالم موحش بقدر ما هو جذّاب.

تقول الناقدة زينب عسّاف في مقالتها عن الصحراء في رواية الكوني: "هي الصحراء وقوانينها الخاصّة، يأخذنا إليها الكاتب الليبي إبراهيم الكوني مرّة أخرى. الصحراء التي تحوّل كلّ شيء إلى كنز أو إلى لعنة أو إلى كليهما معًا! الصحراء الليبيّة وجارها البحر، وعلاقة الكرّ والفرّ، الحبّ والكراهية التي تجمع بينهما، هما عصب رواية نداء ما كان بعيدًا. لكنّ القصّة ليست رتيبة، سائرة على وقع المدّ والجزر، بل ضاجّة ببشر لا

[21] صلاح صالح، **الرواية العربية والصحراء** (1996)، 6.

يسيّرهم غير نداء ناء، هو نداء الترحال للصحراويين ونداء البحر للقراصنة. في اختصار أكثر، هو نداء الحريّة، البحث المضني عن النفس، الذي لا ينتهي إلا بهلاكها"[22].

وإذا كانت الصحراء قاحلة قاسية بطبيعتها وطقوسها، فإنها غنية بعالمها وفضائها الواسع، وبطهرها الذي يسمو على الدنس المادي ويبتعد عنه. يقول الكوني على لسان الراوي: "أما الصحراء فهي ركن الدنيا الوحيد الذي يحتقر الذهب ويقف معه موقف العداء منذ الأزل، لأن عملته الحرية وليس الذهب [في حين] المدينة هي الطُعم الذي يغوي ضعاف النفوس ليستبدلوا سلاح الحرية بأدوات العبوديّة" (ص301). فالصحراء، على بساطتها وبدائية مجتمعها، تحمل الكثير من الرموز والقدسيّة للإنسان، لقيمه، للأصالة والصدق، للوفاء والمروءة وإنسانيّة الإنسان.

ثمة شواهد كثيرة في الرواية على مفهوم الحرية الذي ترمز إليه الصحراء: "أهل الصحراء لا يخرجون من صحرائهم إلا ليختنقوا. ولهذا السبب يطاردون الأعداء حتى تخوم المياه. بعدها يولّون الأدبار كأنّهم يفرّون من الوباء [...] يفرّون إلى صحرائهم ليتنفسوا. يفرون إلى صحرائهم ليحيوا. لأنهم كما يقولون ملّة معجونة من ضياء الشموس الصحراويّة الخالدة [...] ملّة الصحراء تستطيع أن تحتمل أيّ جور إلا الجور الذي يؤدي الى العبوديّة. ساعتها تستيقظ فيها قوّة جنونيّة استطاعت دائمًا أن تنزل الهزائم بأعدائها" (ص43/44).

الصحراء في عرف الراوي هي المتنفّس وهي الحريّة، هي صنو الحياة، وهي بهذا المفهوم تتساوق مع (النداء) الذي ما انفكّ القرامنلي يصغي إليه، شيء يشبه (الوسوسة) يأتيه في النوم وفي الصحو، ومن أجلهما جرّد سيفه على مدار 35 عامًا هي سنوات حكمه في

---

[22] انظر: زينب عساف، "الصحراء بوصفها كنزًا"، **معابر** (كانون الثاني 2007)، راجع الموقع الإلكتروني: http://maaber.50megs.com/issue_january07/books_and_readings6.htm

محاربة الأعداء من الخارج والداخل سعيًا وراء الحريّة والمجد وندائهما- نداء البعيد الذي سمّيت الرواية باسمه.

ويتضافر الرمزان: الصحراء والنداء، رمزا الوطن، ورمزا المجد والحرية، مع وقائع تاريخ أسرة القرامنلي وعالم الرواية التخييلي، ويرتبطان بالدوافع الوطنيّة التي تكمن وراء هذه الملحمة الفنيّة. فالصفاء والطهر والإباء والمنعة على الغزاة الأعداء، إنما هي صفات الوطن ليبيا، ولهذا كانت الصحراء لدى الكوني بمثابة المعبود، مصدر النقاء والسموّ، ولهذا أيضًا يغرقها بكلّ ذلك الحبّ.

فيما يلي شواهد أخرى من الرواية على توحّد رمزي الصحراء والنداء للتدليل على مفاهيم الوطن، المجد والحريّة وارتباطهما بالأبديّة:

أ) "كلّما جرّته الأقدار جنوبًا، ووجد نفسه في أحضان الصحراء، استولت عليه الدهشة، واستيقظ فيه حنين مجهول. لم يكن إحساسه الخفيّ حنيناً، ولكنّه وسواس أقوى من الحنين. إنّه نداء!" (ص15).

ب) "الصحراء خلاص لا يدريه إلا ذوي [هكذا في الأصل] الألباب. الصحراء وصيّة الوصايا لأنها الرسول الأنبل من كلّ الرسل، لأنّها .. لأنها تحمل العنقاء في عبّها اسمها: الحريّة! هكذا خاطبه النداء. هكذا فسّر الطلسم" (ص17).

ت) "إنه النداء البعيد الذي شاء القدر ألا يدركه إلا العميق، القادر على أن يفتدي بأنفس ما في هذا الوجود لكي يجده: الحياة" (ص206).

في حضن الصحراء يستيقظ حنينه، وما حنينه سوى نداء عميق يستعصي على التفسير، رغم أنه حميم، ورغم أن القلب أدركه منذ زمن بعيد. ها هو يستجيب له، فالصحراء خلاص، كما الحريّة، يهون ما يُبذل في سبيلها حتى الأرواح.

لكنّ الأمور تختلط على القرامنلي في آخر حياته، فنداءات الحريّة والصحراء اعترتها تبدّلات، فلم تعد الحريّة الخالصة هي مناط ذلك النداء، وإنما السعي وراء المجد الشخصي والشهوات الأرضية، وتلك كانت زلّة أحمد بك المأساويّة التي قادت إلى نهايته. ولعلّه يدرك هذا التحوّل كما يظهر في المونولوج غير المباشر التالي: "وسوف لن يغفر لنفسه أبدًا فيما لو اتضح أنّ هذا الاسم الغامض (النداء) ليس سوى الاسم المستعار لخطيئة اسمها المجد لأنّ طلب المجد عمل رهين بخسارة الضمير [...] لا يدري يقينًا، ولكنّه على يقين أنّه يستطيع أن يتخلّى عن السلطان في أيّة لحظة، ولكنّه لن يتنازل عن الوسوسة. لن يتنازل عن النداء. لن يتنازل عن الحقيقة. وكان بإمكان رحلته أن تتوّج بالفوز منذ زمن بعيد لولا علّة اسمها الهوى. لولا سلطان اسمه النساء! لولا سلطان اسمه الجمال!" (ص348).

إذن فقد اختلط عليه النداء، ولم يعد يدري على وجه اليقين ماذا يعني بالنسبة له بعد أن كان واضحًا أمامه من قبل. الذي يعرفه بيقين أنّه لن يتخلّى عن تلك الوسوسة وذلك النداء مهما كلّفه الأمر حتى لو تخلّى عن السلطان نفسه. لقد أدرك متأخرًا أنّ عناصر أخرى تسلّلت إلى هذا النداء، منها المجد الشخصي، والهوى والجمال والولع بالنساء، هذه الأشياء هي التي حالت دون تتويج رحلته بالفوز. لا بدّ إذن من وسيلة تضع حدًّا لهذا التشويه الصارخ للنداء البعيد، إنّه يستشعر ذاك الخلل، ذلك المزج الصارخ بين الأرضي والإلهي، فيمتزج النداءان: "الحنين إلى الطين يستولي عليه الآن ليتحوّل أيضًا إلى نداء يتواصل في نداء آخر هدهده في القلب طويلاً: أوّلهما نداء الدم إلى الطين، وثانيهما نداء الروح إلى البعد الذي كان بعيدًا. أوّلهما نداء الطبيعة إلى نواة التكوين، نداء الجسد إلى الجذر، وثانيهما نداء الروح إلى الخفاء، إلى الربّ [...] وعهدهما ليس سوى العهد بين الروح والجسد" (ص393).

ولكنّ هذا العهد لم يدم طويلاً ولم يتيسّر، فقد حسم أحمد باشا القرامنلي خياراته ووضع حدًّا لحياته.

2 . "سفر الجامعة"

وبعد، فإن "سفر الجامعة"، الذي يقتبس منه الكوني في تصدير هذه الرواية (ص7) "بعيد ما كان بعيدًا، والعميق العميق من يجده"[23]، يظل على امتداد الرواية يغذّيها بأسرار الوجود، ويخرجها من ربقة الأحداث التاريخيّة الشاخصة، وتمتاح هي منه فلسفة للحياة ولغزًا/ سرًّا تودعه شخصية أحمد باشا القرامنلي التاريخيّة. "العميق العميق" فقط من بوسعه أن يحلّ اللغز، لغز السعادة وألغاز الكون العصيّة على الفهم، وهو أيضًا لغز هذا النوع من الكتابة "الكونية" التي تجتمع على تأليفها الأضداد.

يختبئ "سفر الجامعة"، المنسوب إلى سليمان الحكيم، خلف هذا العمل الفني. ولا يقف الاستلهام من هذا المصدر عند حدود الآية (24) المقتبسة من الإصحاح السابع، بل يتعداها إلى آيات أخرى من إصحاحات مختلفة لهذا السفر، فرحلة القرامنلي العبثيّة لبلوغ السعادة المطلقة ودوام المجد والعافية محكومان بالفشل، فصاحب السلطان يفقد بصره ويستبدّ به المرض ويصير إلى الانتحار، وقد ورد هذا المعنى في "سفر الجامعة": "رأيت كلّ الأعمال التي عملت تحت الشمس فإذا الكلّ باطل وقبض الريح"[24]، وفي هذا المعنى آيات أخرى: "ما الفائدة للإنسان من كلّ تعبه الذي يتعبه تحت الشمس؟ دور يمضي ودور يجيء، والأرض قائمة إلى الأبد[25].

---

[23] انظر: الإصحاح السابع من سفر الجامعة، **العهد القديم.** 24؛ راجع، العهد القديم على موقع: http://st-takla.org/Bibles/BibleSearch/showChapter.php?book=25&chapter=7

[24] **العهد القديم** "سفر الجامعة"، الإصحاح الأول، 14.

[25] **ن.م.**، 3،4.

في الرواية يقدم أحمد الأكبر على الموت مقبلاً برباطة جأش وبارتياح: "ذلك العيار الناري الذي حقق له الشفاء من داء اسمه العماء، ومن وباء اسمه الدنيا" (ص469).

يقابل ذلك في "سفر الجامعة": "يوم الممات خير من يوم الولادة. الذهاب إلى بيت النوح خير من الذهاب إلى بيت الوليمة"[26]، فالموت هو المخلّص من متاعب الدنيا وأهمها الولع بالنساء، مصدر الشرور والآثام. وقد ورد هذا المعنى أيضًا في العدد 26 من الإصحاح السابع: "فوجدت أمرّ من الموت المرأة التي هي شباك، وقلبها أشراك، ويداها قيود. الصالح قدام الـلـه ينجو منها"، ويرى القسّ أنطونيوس فكريان أن "الأمر الذي أتعب سليمان والخطيّة التي أسقطته هي النساء"[27].

و) كلمة أخيرة

عالم الرواية في نصّ "نداء ما كان بعيدًا" يختلف كثيراً عن عالم التاريخ، فهو عالم غريب مهجّن من الواقع والخيال؛ لأنّ الكاتب وإن ظلّ أمينًا للأحداث التاريخيّة لا يغيّر فيها الشيء الكثير، إلا أنه يغني شخصيات الرواية وشخصية أحمد بك القرامنلي على وجه الخصوص بتركيبة نفسيّة فريدة لا يمكن للمؤرخ أن يتناولها، ويضيف إليها مواقف لم تحدث في الواقع ولم ينبئ عنها المؤرخون ولا صاحب **الحوليات الليبيّة**، المصدر الأساسي الذي اعتمده الكوني.

لم يكن لجوء الكوني إلى التاريخ بدافع النوستالجيا إلى القديم فقط، وإنما هو أيضًا استجابة لحسّ وكبرياء وطني. كانت المادّة التاريخيّة (على أهميتها في ذاتها) مجرّد منطلق

[26] **العهد القديم** "سفر الجامعة"، الإصحاح 7، آية 1-2.

[27] انظر التفسير على الموقع الإنترنتي أدناه:

http://st-takla.org/pub_Bible-Interpretations/Holy-Bible-Tafsir-01-Old-Testament/Father-Antonious-Fekry/23-Sefr-El-Gamaa/Tafseer-Sefr-El-Gam3a__01-Chapter-07.html

لارتياد عوالم تخييليّة أو افتراضيّة تصدر عن مخيّلة الفنان التي تحوّل التراث التاريخي إلى تراث وجداني.

هذه الملحمة التي سطرها الكوني يعيد فيها إنتاج رؤيته وإدراكه للعالم عبر تشكيل اعتمد فنيًّا تقنية الراوي السلطوي (Authorial Narrator)، ليتمكّن من الإمساك بجميع خيوط العمل الفني: يستحضر الواقعة التاريخيّة، يفكّكها ويعيد صياغتها مفنّنة صوب هدفه الجمالي و/أو الأيديولوجي، ويحيطها بسيل من التأملات والشطحات، ويلحمها بالنظرات الفلسفيّة وبالرمز، فيقترب من الشخصيّة أو يبتعد عنها، يعلّق، يتماهى أحيانًا، وأحيانًا أخرى يجرّد نفسه بحياديّة.

هذه البؤرة السرديّة أتاحت للكاتب حريّة في تأليف خليط لا نهائي من التاريخي والمعاصر، الواقعي والرمزي، الحلمي والأسطوري، الذاتي والموضوعي، حتى تغدو في رأيي رواية ليس عن أحمد القرامنلي وإنما رواية عن كلّ شيء، رواية الحياة. نجم ذلك عن توسيع رقعة الأحداث، واستبطان الدوافع، وإغراق الوقائع بالتعليقات والمعلومات ومحاصرتها بفيض من الخبرات والتأملات في الكون والإنسان وطبائعه وسلوكياته، بينما الصحراء والنداء و"سفر الجامعة" تمثل بحضور راسخ، وتضفر عالم الرواية بالرمز وترفعه من الواقع الفيزيقي إلى معارج الحريّة، الخلود والأبديّة.

المراجع:

- باروت، م.؛ عيد، ع. **الرواية والتاريخ- دراسة في مدارات الشرق.** اللاذقيّة: دار الحوار للنشر، 1991.

- برمو، عبد الرحمن. **الرواية التاريخية في الأدب السوري المعاصر**. دمشق: دار الشجرة، 1996.

- درّاج، فيصل. **نظريّة الرواية والرواية العربيّة.** الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1999.

- درّاج، فيصل. **الرواية وتأويل التاريخ**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2004 .

- السيد، محمود. **تاريخ دول المغرب العربي.** الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة، 2000 .

- الشاروني، يوسف. "مصرع الماس وزخم اللعبة الروائيّة". **القصّة.** 83 (1996)، 30-40.

- صالح، صلاح. **الرواية العربية والصحراء.** دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1996.

- طه بدر، عبد المحسن. **تطور الرواية العربية الحديثة.** ط2. القاهرة: دار المعارف بمصر، 1968.

- فيرو، شارل. **الحوليّات الليبيّة.** ط2. ترجمة: محمد عبد الكريم الوافي. طرابلس: المنشأة العامّة للنشر والتوزيع، 1983.

- كتاني، ياسين. "ملامح التأثير الأدبي في المسرحيّة الشعريّة-بين شكسبير وشوقي". **جامعة.** عدد 5 (2001)، 314-335.

- الكوني، إبراهيم. **نداء ما كان بعيدًا.** بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006 .

- الكوني، إبراهيم. **ملاحظات على جبين الغربة** . طرابلس: دار الكتاب العربي، 1974.

- هلال، محمد غنيمي. **في النقد المسرحي.** القاهرة: دار النهضة، 1965.

- وادي، طه. **مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية.** ط2. القاهرة: دار النشر للجامعات، 1997.

مواقع على الإنترنت:

- تفسير القس أنطونيوس فكري لـ"سفر الجامعة" من **العهد القديم**:

http://st-takla.org/pub_Bible-Interpretations/Holy-Bible-Tafsir-01-Old-Testament/Father-Antonious-Fekry/23-Sefr-El-Gamaa/Tafseer-Sefr-El-Gam3a01-Chapter-07.html

- **العهد القديم**، "سفر الجامعة، الإصحاح السابع":

http://st-takla.org/Bibles/BibleSearch/showChapter.php?book=25&chapter=7

- عساف، زينب. "الصحراء بوصفها كنزًا" **معابر** (مجلة إلكترونيّة).27 تشرين الثاني، 2006:

http://www.maaber.org/issue_january07/books_and_readings6.htm

الفصل الرابع

استجابة الشكل للمضمون

في قصص زكريا تامر[1]

[1] نشر هذا المقال في: **الكرمل** (جامعة حيفا) 9، (1988).

الفصل الرابع

استجابة الشكل للمضمون في قصص زكريا تامر

1. مقدمة

اهتمّ النقاد بأدب زكريا تامر[2] منذ مطلع حياته الفنية، غير أن معظم المقالات النقديّة التي تناولت أدبه في الصحف والمجلات الأدبية والثقافية، تميزت بالاقتصار على بحث، وأحيانًا عرض، أجواء ومضامين قصصه، ويندر أن نجد بينها دراسات تتناول الجانب الفني واللغوي، مع ما في تناول هذه الجوانب من إسهام في فهم التجربة الأدبية.

زكريا تامر أديب سوري في آخر العقد السابع من عمره، ولد وترعرع في حيّ البحصة بدمشق ولم يتلق تعليمًا عاليًا. عمل في مطلع حياته صبيًا عند أحد الحدادين، وانتقل بعد ذلك إلى العمل في الصحافة والتلفزيون. بدأ نشاطه الأدبي في منتصف الستينات

---

[2] أصدر زكريا تامر مجموعته القصصية الأولى **صهيل الجواد الأبيض** سنة 1960. وفي سنة 1963 صدرت مجموعته الثانية **ربيع في الرماد.** وبعد فترة انقطاع دامت سبع سنوات ظهر إلى القراء بمجموعة **الرعد** (1970) التي سجلت تطورًا ملحوظًا في أدبه، وفي سنة 1973 جمع قصصًا كثيرة كان قد أصدرها في مجلات مختلفة منذ بداية إنتاجه، وأضاف إليها قصصًا أخرى لم تكن قد نشرت حتى ذلك الوقت وقدمها للقراء تحت اسم **دمشق الحرائق.** ثمّ صدرت مجموعته الخامسة **النمور في اليوم العاشر** سنة 1978.

بعد انقطاع طويل عن الكتابة، يعود زكريا تامر إلى إصدار مجموعاته القصصية تباعًا عن دار الريّس في لندن اعتبارًا من عام (1994) حيث أصدر **نداء نوح**، ثمّ **سنضحك** (1998)، ومن ثمّ **الحصرم** (2000)، **فتكسير ركب** (2002)، وأخيرًا **القنفذ** (2005).

وإلى جانب قصصه للكبار اهتم زكريا تامر بالأطفال، فكتب لهم الكثير من القصص، وقد صدرت له مجموعتان للأطفال: **لماذا سكت النهر** (1973)، و**قالت الوردة للسنونو** (1977).

على صفحات مجلات أدبية مثل **الثقافة** الدمشقيّة **والآداب** البيروتية، وقد نشرت أول قصة له عام 1956[3].

إن تطور إنتاج زكريا تامر يظلّ مؤطرًا داخل اتجاه الحداثة Modernism فالكاتب لا ينتقل من مدرسة أدبية إلى أخرى، بل يبقى داخل الاتجاه القصصي الذي بدأه منذ قصصه الأولى في أواخر الخمسينات، أما تطور مضامين قصصه فيتحقق في التراجع عن الهموم العالمية التي غلبت على قصص أواخر الخمسينات والستينات، إلى الوعي بهموم الإنسان العربي والسوري على وجه الخصوص؛ وقد واكب هذا التغير المضموني تغير موازٍ في الشكل الفني ومبنى النصّ.

صوّر زكريا تامر في قصصه مشاعر الغربة والسأم والاختناق، وصوّر الجوع والتخلف، وكذلك القمع والقتل على أشكاله. ولكنه إلى ذلك غلّف أقاصيصه بصياغة شاعرية تتناقض مع المضمون المأساوي المباشر، فهو "يتناول المأساة بحسّ غير مأساوي وبشاعرية تجعل منها نزعة مضادة للمأساة... فينزع إلى إغراق كل صوت مأساوي خافت في شاعرية فياضة"[4].

وإذا تعدينا الشعر إلى الحلم، نجد أبطال قصصه يحلمون بعالم نظيف وبالمرأة المحبة والحقول الخضراء وقد اتحدت مع السماء الزرقاء، فتدب حياة جديدة سعيدة تعطي

---

[3] يجد القارئ إشارات قصيرة متفرقة إلى حياة المؤلف في بعض المقالات التي كتبت عنه مثل:
عمر الدقاق، **فنون الأدب المعاصر** (حلب: دار الشرق، 1971) 196؛ فاروق عبد القادر، "قراءة في قصص زكريا تامر"، **الهلال** (تموز 1971)، 58؛ محمد الماغوط، "النمور في اليوم العاشر"، **الآداب** (نيسان- أيار 1978)، 33؛ امتنان الصمادي، **زكريا تامر والقصة القصيرة** (عمان: المؤسسة العربية للدراسات، 1995)، 23-35؛
M. Manzalaoui, *Arabic Writing Today* (Cairo, 1968), 269; al-Khateeb H. "A Modern Syrian Short Story", *JAL*, 3,(1972), 96.

[4] صبري حافظ، "زكريا تامر شاعر الرعب والجمال"، **الطليعة** (يناير 1973)، 172.

الإنسان الخبز والفرح دون أن تلوث قلبه بالكراهية. وكذلك نجد في جميع مجموعاته القصصية قصصًا أبطالها أطفال، فالأطفال ببراءتهم يمثلون الأمل في هذا العالم المغرق في الوحشية، وبهذا الخصوص يقول تامر: "حاولت أن أمنح الطفل رقعة صغيرة من الأرض يقف عليها"[5]، وهكذا يتجاور الشر مع الجمال والأمل في نوع من المصالحة.

يتخلّص تامر من تلك "الازدواجية"، التي تتجاور فيها الأضداد، من خلال خلق نوع من الموازنة بين الجدب والخصب، بين الإفراغ Kenosis والامتلاء Plerosis [6]، فالقصص تدور في هذين المحورين: الأول رغبة في الانتحار والانسحاب من الحياة إزاء عالم مثقل بالمرارة والشر، والثاني أمل وأحلام بالتحقق الجسدي والروحي كنوع من الخيال التعويضي، كوسيلة لهضم الواقع والمصالحة معه. وبالتالي فإن هذه النظرة التجميعية تمكننا من أن ننظر إلى القصة المفردة، أو إلى المجموعة القصصية الواحدة، أو إلى عالم زكريا تامر بأجمعه، كوحدة عضوية واحدة من غير تنافر أو تناقض.

---

[5] أديب عزت، **أدب عربي معاصر في منشورات اتحاد الكتّاب العرب** (دمشق: 1979)، 304.

[6] الفكرة والمصطلح مستعارة من أندراش هاموري في حديثه عن الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية، انظر:

A. Hamori, *On The Art of Medieval Arabic Literature.* (Princeton: 1974).

2. الأجواء والمضامين

1.2 عالم المدينة

تحتل المدينة مكانة هامة في الأدب العربي الحديث، ويرجع هذا الاهتمام إلى تطور المجتمع العربي من مجتمع زراعي إلى مجتمع مدني مع بداية النهضة، وقد جاء هذا التطور مصحوبًا بمعاناة التجربة الجديدة.

والأديب العربي عارض هذه المدينة على أساس أنها لا تقيم للقيم الأخلاقية شأنًا كبيرًا، ولأنها تؤدي إلى خنق الأخلاقي في الإنسان، كما ظهرت بوادره في الاتصال الآلي بين الناس والتنازل عن حقوق الفرد الأساسية[7]. ويتفاوت هذا الرفض عند الأدباء العرب بين رفض مطلق لعالم المدينة، وبين رفض لبعض القيم السلبية فيها. وقد أتيح للأدباء العرب الاطلاع على مواقف الأدباء الأوروبيين – بحكم سبقهم – من فراغ المدينة وخرابها وعدم قدرتها على إسعاد البشرية، فجاءت هذه النماذج ضمن الوسائل المطروحة أمام الأديب المعاصر الواسع الثقافة، فتمثلها في تجربته الإبداعية. ومن هنا يأتي التماثل في الآثار الأدبية.

ولعل الشاعر ت. س. إليوت، الذي صوّر أكثر من أي أديب أوروبي آخر القحط والعقم في قصيدته **الأرض الخراب**، كان من أبرز الشعراء الذين تركوا أثرًا واسعًا على الأدب العربي المعاصر.

وفي أدب زكريا تامر، وعلى الأخص في قصص الستينات، نرى تصويرًا لجو المدينة القاتم:

---

[7] مناف منصور، **الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث** (بيروت، 1978)، 16.

"كانت المدينة مومسًا عجوزًا ذات وجه شاحب متعب لا يعرف الابتسام" (**صهيل** - "ابتسم": ص 51). "آه يا مدينتي، لقد ولدت في يوم ما على أرصفتك وسأظل حتى الموت مغلولا إليها" (**صهيل** - "رجل من دمشق": ص 75).

والمدينة تظهر كمعادل رمزي لفقدان البراءة والفطرة:

"إنه طيب بريء كطفل وُلد بعيدًا عن المدن" (**صهيل**-"الرجل الزنجي": ص17). "سأقتلك. ذلك السيف قديم وله ضحية في كل ليلة، قلت إنه كمدينتي" (**صهيل**: ص 41). والإنسان في المدينة بائس حزين ضائع وسط الصخب: "لقد أطعمت لحمي وذكرياتي وأحلامي الهرمة لغربان سوداء حوّمت فوقي في نهار شمسه باردة حزينة، ساعاته كلها مدفونة تحت الرماد المنهمر من جرح رجل بائس مصلوب وسط صخب مدينة كبيرة" (**صهيل** - "ابتسم": ص 44).

وشيئًا فشيئًا تتوضح الأسباب، فهي الجوع والكآبة والضجر:

"ربما عثرت أثناء طوافي على مدينتي التي أحلم دومًا بإمكان وجودها... مدينة من نوع جديد غريب... مدينة شنقت الجوع والكآبة والضجر" (**صهيل** - "رجل من دمشق" ص: 66)؛ "ليتني قطيع من المدى المتوحشة المنغرسة في قلب مدينة لا تعطي أولادها سوى الجوع والتشرد والكآبة، أنا عدو المدينة المجهول" (**صهيل** - "الأغنية": ص 12).

من هنا تأتي النظرة التشاؤمية لتغرق كل مظاهر المدينة، فالبنايات مبعثرة تصب فيها الحثالة البشرية (**الأغنية**: ص9) والإسفلت باهت (**الرجل الزنجي**: ص26) ومصابيح الشوارع صفراء شاحبة متدلية من أعمدة سوداء (**القبو**: ص30)، وهذه الأوصاف جميعًا ليست موجودة في الواقع الخارجي، وإنما تسلّل حقد الراوي الداخلي إلى هذه المظاهر وغلّفها بطلاء قاتم. وإزاء ذلك يغدو المعمل والآلة، وهي تمثل عالم المدينة، مثار السخط والكراهية:

"ثم سيدفنك المعمل في أحشائه الشرسة ... تعب تعب تعب... أتنسى رائحة لحم العامل المحترق الذي تساقط عليه الحديد الناري المصهور" (**صهيل**: ص 38-39). ويهب صارخًا بوجه هذه الحضارة الميكانيكية المستوردة:

"أنت أيتها الآلات مخلوقات مجرمة جئت من بلاد بعيدة، حاملة لنا الشقاء. إني آمر بتحطيمك باسم الإنسان الذي يريد أن يحيا وديعًا نقيًا طيبًا" (**الأغنية**: ص 14).

إن صرخته ليست ضد الآلة بالمفهوم الحرفي للكلمة كما فهمها حسام الدين الخطيب: "حين كُتب هذا الكلام لم يكن في دمشق وحولها سوى بضعة معامل صغيرة"[8]، ولنا على هذا القول تعليقان: الأول أن الصناعة ازدهرت في سوريا - في حلب ودمشق خاصة - وفي العالم العربي بشكل عام في أعقاب الحرب العالمية الثانية إلى حد كبير، الأمر الذي أدى إلى تدفق أفواج القرويين للعيش في المدن فازداد عدد سكان المدن الرئيسية بنسبة كبيرة[9]، لذلك أرى أن ملاحظة الخطيب غير دقيقة. والثاني أن الآلة تمثل الحضارة المستوردة والحياة المدنية بمفهومها الشامل، وثورته عليها لأنها أصابت الحياة الفطرية "الوديعة النقية الطيبة"، فغيّرت الإنسان، وهو ينادي باسترداد الإنسان إنسانيته المفقودة: "هذا المعمل سيهدم باسم الإنسان في يوم من الأيام" (**الأغنية**: 16)؛ "ستطرد من العمل... هذا العقاب الوحيد الذي يملكونه، وبه ستستعيد إنسانيتك المفقودة" (**الرجل الزنجي**: 24).

وكيف غيّرت المدينة الإنسان؟ لقد أصبح وحيدًا ضائعًا في خضم المخلوقات الزاحفة: "أنا لست سوى مخلوق ضائع في زحام مدينة كبيرة قديمة" (**صهيل**: 35)، "وحيد

[8] حسام الخطيب، **سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية الحديثة** (القاهرة، 1973)، 96؛ راجع أيضًا: محيي الدين محمد، "الجواد الأبيض وزمن المرارة"، **الآداب** (تشرين ثاني 1960)، 25-26.

[9] غفرئيل بير، **عرب الشرق الأوسط** (تل أبيب: الكيبوتس المتّحد، 1973)، 204-237.

ككلب الأسواق الأجرب" (**صهيل:** 36)، فيجد نفسه غريبًا حتى عمّن يعرفهم. إن تصوير الغربة يصل بالكاتب إلى جعل الأم تتنكر لابنتها والأولاد لأخيهم (**ابتسم:** 45-36)، ويشهد على سليمان الحلبي كل من أبيه وأمه وأخته (**ربيع في الرماد** - "الجريمة": 29-31). وتشتد المواقف سيريالية وغرابة في إنكار عمر السعدي يده: "واسترعت انتباهه يده التي كانت تتحرك وحدها، فتأملها مليًا وابتسم، إذ خامره إحساس بأن هذه اليد غريبة عنه" (**ربيع** - "النهر": 69)، بل ويجدّ بطل قصة "الجوع" (من مجموعة **الرعد**) في البحث عن أحمد الذي لم يكن سوى ذاته.

وبعد، فالمدينة عند تامر هي رديف الواقع الفاسد، فهو لا يرى فيها غير الرتابة والعدمية والتفاهة والسأم القاتل، ولا يملك فيها إلا جسده المهين الذي يعذبه باحتياجاته الملحّة والغريزية - الطعام والجنس. ويبقى أن نتساءل: هل يعني تمرّده أن هنالك بديلا في شكل مدينة فاضلة، أو مدينة أخرى مفقودة؟ يقول الراوي: "ربما عثرت أثناء طوافي على مدينتي التي أحلم دومًا بإمكان وجودها، مدينة من نوع جديد غريب، مدينة شنقت الجوع والكآبة والضجر، لا تاريخ لها وأيامها تمرّ بلا أسماء" (**رجل من دمشق:** ص 66).

غير أن هذه المدينة المنشودة هي ابنة الأحلام والرؤى: "سأحوّل المدينة إلى قرية كبيرة محاطة من كل جانب بحقول خضراء ممتدة إلى ما لا نهاية. وسيكون لهذه القرية مساحة فسيحة جدًا... سيجتمع فيها كل مساء جميع السكان... آلاف الرجال والنساء سيشتركون في أغنية تتحدّث عن الأرض والإنسان والحب" (**صهيل** - "الأغنية": ص 14). فالطبيعة من أرض وخضرة وشمس وسماء زرقاء وغناء هي من مقومات هذا العالم البديل المنشود (انظر **القبو:** ص 34).

ويتطور طرحه لتغيير العالم من أجل خلاص الذات، من هذه الحلول الرومانسية الساذجة إلى دعوة لفكرة البعث والتجدد، ففي قصة "ربيع في الرماد" تحترق المدينة

كلّية ومن الرماد يأتي الربيع، فتشرق الشمس من جديد وتدبّ حياة جديدة سعيدة فيها العصافير والورد الأحمر والأطفال (انظر القصة ص83). هذه الفكرة نفسها تتكرر في قصة "الرعد"، فيبدأ البعث بشروق الشمس من جديد على أنقاض.

ونختم حديثنا في هذا الموضوع بملاحظة أخيرة، وهي أن عالم المدينة والهموم العالمية ظاهرة امتازت بها على العموم قصص الستينات، أما في المرحلة التالية فإن زكريا تامر يطوّر أدبه من خلال تقديم تجربته الخاصة والأصيلة.

2.2 الجنس

يعتبر الجنس والمرأة من المواضيع التي تحتل حيّزًا خاصًا في تجربة زكريا تامر القصصية في مجموعاته الخمس الأولى، غير أن معالجة الكاتب له تتبدل نسبيًا من طور إلى آخر، فإذا كان تركيز الكاتب على الجنس في الطور الأول كتعبير عن شهوة الإنسان للحياة والتحقق الجسدي، فإنه ينظر إليه في المجموعات التالية كجزء من الواقع الاجتماعي. وهذا يتوازى مع النقلة من الداخل إلى الخارج. وما تقدم لا ينفي أن تكون هناك ثيمات أخرى في توظيف الجنس موزعة على المجموعات المختلفة دون ضابط، لذلك سنتناول الموضوع لا على أساس مراحل وأطوار وإنما على أساس المنهج السينكروني.

1.2.2 الجنس كجوع للحياة والتحقق الجسدي

الجنس هنا رغبة لا تتحقق، فالأبطال محرومون من هذا التحقق الجسدي كحرمانهم من أبسط حقوقهم الأخرى كآدميين مثل الخبز والحرية. التوق إلى الحب النظيف يعذب أبطال القصص، وحين يجدون الحبيبة فإنها تفرّ أو تسلب منهم، كما سلب الجوع والموت أميمة في قصة "الأغنية الزرقاء الخشنة"، وكما سلبت فتاة "صهيل": "كان لك فتاة... مدينة أفراح ولذة... سلبت منك" (**صهيل**: ص 38).

وإذا كانت هنالك أسباب سلبتهم من يحبون، فإن الرغبة الشديدة والجوع المضني إلى الريّ والعطاء يلحّان عليهم: "أريد امرأة تنام في الليل لصقي... سيسكرني صوت أنفاسها... سألمس لحمها الناعم بجوع وأنا أرتجف كأن حدّ مُدية يضغط على حنجرتي... سيغرق وجهي في ربيع شعرها الأسود" (**الأغنية**: ص 11). إنها رغبة حلمية بعيدة، فهو سيلتقي المرأة التي يريدها في مدينته الجديدة التي يبحث عنها، (**رجل من دمشق**: 67)، أو سيتزوجها بعد أن يصبح ملكًا (**الأغنية** ص 14)، أو سيحظى بها في خياله: "فتخيلت باستمرار الفتاة مغمضة العينين نصف إغماضة (...) يتلوى جسدها العاري تحت ثقل جسدي المنتصر المغتبط بولادة أفراحه المتوحشة" (**القبو**: ص 30)[10] ولمّا كانت الرغبة من نسيج الحلم، يأتي الواقع بكل صلابته فيقوض كل شيء، ولا يبقى لديه من خيار سوى أجساد المومسات[11].

ويرتبط الجوع الجنسي عند تامر أحيانًا بالجوع بمعناه الفيزيولوجي، فالاحتياجات الجسدية من الجوع للطعام والارتواء الجنسي تتداخل، فيرى حبيبته "جميلة كالخبز" (**صهيل**: ص 42) ويحب فتاة بقوة "مثلما يحب الخبز" (**رجل من دمشق**: ص 73)، وفي قصة "الرغيف اليابس" من مجموعة **دمشق الحرائق**، تستسلم ليلى لعباس مكرهة من أجل الخبز، بل ويعرض هو عنها بالتالي من أجل الخبز: "وابتدأ ينزع عنها ثيابها فلم تمانع إنما استسلمت استسلام طفلة ليدي أمها (...) وشعر عباس بالحيرة والخجل وتطلع نحو الطاولة حيث الرغيف، وراح وهو يلمس اللحم الناعم يتخيل الرغيف مبتلا بالماء تفوح منه رائحة حقول تساقطت فوقها الأمطار الغزيرة" (ص 48)، وأخيرًا فإن أحمد في قصة "الكنز" يحلم بصنع "امرأة من ذهب" (**الكنز**: ص

[10] راجع بهذا المعنى أيضًا: **قرنفلة**، 105.

[11] راجع مثلا **رجل من دمشق**، 64-65؛ **النهر الميت**، 101.

92). هكذا تتضح أبعاد مأساة أبطال قصص هذه المرحلة، فإن وجهي المشكلة يتمثلان بالجنس والجوع.

2.2.2 المرأة والجنس كجزء من الواقع الاجتماعي

إن الفقر المادي والجوع يؤديان بالمرأة إلى بيع جسدها، فليلى في "الرغيف اليابس" تبيع جسدها من أجل الخبز كما تقدم، ومأساة بطل قصة "ابتسم يا وجهها" ترجع إلى تذكره أمه في طفولته حين كانت تبيع جسدها للرجال، وتثور ذكرياته حين يصطدم بصبي يقف لصق الحائط ينتظر أمه: "وتصورت في الحال أمه... إنها امرأة فقيرة جميلة وديعة ملقاة الآن على سرير رجل غريبٍ يسحق جسدها العاري بينما هي تفكر بطفلها الذي ينتظر، وبالنقود التي ستكون ملكًا لها بعد قليل" (ص 50-51).

ثمة وجه آخر لهذه المسألة، فالمجتمع الظالم بعاداته وتقاليده يمتهن المرأة، فحين تخلع عائشة - الطالبة الجامعية في قصة "الخراف" **(دمشق الحرائق)** - الملاءة يشير شيخ الحارة على الرجال بقتلها، بعد أن يئس من تجاوب أهلها معه، خوفًا من انحراف الشباب واقتداء النساء بها، فيسقط أخوها ميتًا أثناء دفاعه عنها. وتقتل أيضًا فاطمة الفتاة التي "تحلم بها كل الأشجار" في قصة "موت الشعر الأسود" **(دمشق الحرائق)**، بسبب تحريض زوجها لأخيها منتقمًا لعدم سماعه منها كلمات الحب التي كان يريدها، وكل ذلك يتم على مرأى من أهل حارة السعدي. وسميحة في "وجه القمر" يطلقها زوجها لأنه كان يريد امرأة "تتأوه ويرتعد لحمها إذ تستنشق رائحة رجل"، ولا تتخلص من عقدتها إلا بسقوط سلطة الأب - رمز إليها الكاتب بشجرة الليمون - الذي كان سببًا في عقدتها.

وتمرّد آخر نجده في قصة "ثلج آخر الليل" - **(ربيع في الرماد)**، إذ تهرب الفتاة من بيت أبيها لتعيش مع زوجها الفقير بغير مشيئة أبيها، وحين يوعز الأب إلى ابنه بقتلها،

يحدث عنده هو الآخر تغيّر وتمرّد كالذي أصاب سميحة: "عمري يتبدد... أريد عالمًا آخر بلا أب" (ص 14)، فيرى نفسه في منامه وقد تخلص من الأفعى، التي ترمز إلى الأب، "وعندما يعود إلى البيت سيجد الأفعى مرتمية في الباحة ميتة باردة، وسيتطلع بانتصار إلى أبيه المكتئب" (ص 19). أما قصة "العرس الشرقي" (**الرعد**) فتصور بأسلوب كاريكاتيري عادات المجتمع في الزواج وطقوسه: "فتنهد والد هيفاء، وقال: ماذا تريدني أن أفعل؟ إنها ابنتي الوحيدة، ومن واجبي الاهتمام بمستقبلها، حسنًا سآخذ ثلاثين ليرة ثمنًا لكل كيلو"، فرحب والد صلاح بالسعر الجديد. وأُرسلت هيفاء على عجل إلى السوق، وهناك وُضعت على ميزان كبير، فبلغ وزنها خمسين كيلو، ودفع والد صلاح الثمن بينما كانت الزغاريد تتعالى" (ص 62). والمرأة في هذه الصورة الكاريكاتيرية لا تتعدى كونها جسدًا تباع كالخراف، والصورة في مجملها تجسيم وتضخيم لصورة المرأة في المجتمع، "المرأة التي اختزل المجتمع كيانها إلى جسد ووجودها إلى أداة جنس وإنجاب"[12].

3.2.2 الجنس الوجودي

هنالك توظيف آخر للجنس في قصص المرحلة المتأخرة، الجنس كخلاص وجودي، وخير تمثيل على ذلك نجده في قصة "النابالم النابالم" (**الرعد**)، وهي قصّة معيّنة بزمان ومكان، تتحدث عن أحد أيام هزيمة حزيران، حيث تسود الكآبة والتمزق بطلي القصة، فأحمد وليلى يمشيان في الشوارع "كقطين مذعورين" لأن الحرب بما خلّفته من كتل لحم محترقة سوداء في المستشفيات خالية من أيّة ملامح بشرية تبعث الأسى في نفسيهما، فيدعوها أحمد إلى غرفته، وهناك: "عارية سيبصرها وحينئذٍ ستتلاشى شمس حزيران (...) وتلاقى الفمان مخلوقين جائعين تواقين إلى

[12] لطيفة الزيات، "من صور المرأة في القصص العربية" **الاتحاد** (10 آب 1984)، 6.

الفرح، وفي تلك اللحظة أحرقت الأرض ثياب الحداد، وغنى أبناؤها للعشب الأخضر، وانتحر الأعداء وتحولت قنابلهم إلى ورد أحمر" (ص 40).

بطلا القصة يجدان خلاصهما في الحب، فالرغبة تصبح خلاصًا وجوديًا، وقد يعني العري هنا وضوح الحقيقة التي لا يمكن التخلص من عار حزيران إلا بظهورها، ولكن، مرة أخرى، يتدخل ذو اللحية الطويلة صاحب البناية الذي يقضي على لحظة الأمل والسعادة.

وفي قصص أخرى تعبر تجربة الحب عن مشاعر القلق الوجودي وتفكك العلاقات الإنسانيّة، فيمثّل فشل التجربة الجنسيّة انهيار القيم الإنسانيّة. فبطل "القبو" (**الرعد** ص32–33) يفاجأ بتبدّل بشع، فيأخذ اللحم الساخن الذي كان يهبه "فيضًا من الارتعاشات الثملة" بالاهتراء والتفتت والتساقط مما جعله يتراجع مذعورًا. وعباس في "الرغيف اليابس" تخونه قواه في اللحظة الحرجة، أما صلاح في "العرس الشرقي" فلم يستطع هو الآخر "لأن النهد لم يمنحه حليبًا دافئًا". في ظلّ الكآبة واهتراء العلاقات الإنسانيّة يموت الحب أو يُؤدّى برتابة وميكانيكيّة، وهذا يشبه إلى حدّ ما محتوى مشهد الضاربة على الآلة الكاتبة Typist[13] في قصيدة إليوت مع اختلاف التجربة والرؤية.

4.2.2 الشذوذ الجنسي

وهو مؤشر على فقدان البراءة، ولنقدّم أولا النماذج: في قصة "رجل من دمشق: ص 75-76" تمرّ بائعة يانصيب في العاشرة من عمرها، فيساومها بطل القطة على جسدها، وفي نفس القصة (ص74) يراود رجل كهل صبيًا ويلاحقه، وفي "القرصان"

[13] انظر مشهد: "عظة النار" في:

T.S. Eliot, "The Waste Land" *Selected Poems* (London: Faber & faber Ltd, 1922), 200.

(**ربيع** 89 – 90) يبصر القرصان فتاة صغيرة لا يتجاوز عمرها هنا أيضًا التسعة أعوام ترتدي ثوبًا قصيرًا بينما نظرة "عاهرة عجوز" تطل من عينيها. وأشدّ هذه المناظر قسوةً وشذوذًا ما جاء في قصة "الزهرة" (**النمور:** ص 30-31)، ويمثل النقيض العفن لحب صاحب اليد الخشنة النحيلة المدفونة في التراب، فبرؤية هذا المشهد "ارتعشت اليد الخشنة النحيلة وأفلتت الزهرة هاربة إلى ظلمة التراب" (ص 31).

خلاصة القول، إن هذه المشاهد هي صور سيريالية شديدة الوقع على القارئ "فيجد نفسه حيال انعكاس مشوه (للواقع) يشبه ما يحدث لنا إذا واجهنا مرآة مقعرة فنجد أوجهنا دميمة، مقرفة، ولكن الصورة المشوهة لها أصولها في الواقع"[14]، فعبر هذه المشاهد يريد الكاتب أن يقول إن الإنسان فقد براءته تمامًا من جراء هذا العالم الشائه المليء بالجوع والقتل والجريمة وكبت الحريات والمعتقلات، فكل شيء غير معقول ممكن إزاء لا معقوليّة ما يحدث حولنا.

3.2 الحريّة

تسيطر فكرة الحريّة سيطرة تامة على قصص القطب الثاني عند زكريا تامر، وإن كانت إرهاصاتها تظهر في مجموعته الثانية[15]. تدخل شخصية الشرطي هذه القصص، وشخصية الشرطي بالإضافة إلى المحققين والقضاة، هي أداة القمع التي ترمز للنظام السائد سياسيًا، تترصّد الفرد وتسومه الخسف والذلّ، فتهدر كرامته وإنسانيّته وتقتله بطريقة بشعة، وتقطع أوصاله أشلاءً ("الجريمة"، **ربيع**) أو تنهال عليه الخناجر فتحيل جسده ثقوبًا ("عباد اللـه"، **الرعد**) أو تشنقه أمام حشد كبير ("الشرطي والحصان"، **الرعد**).

---

[14] ساسون سوميخ، **دنيا يوسف إدريس** (تل أبيب: دار النشر العربي، 1976)، 10.

[15] راجع مثلا: "الباب القديم"، "النهر"، "الجريمة".

والفرد يُعتقل ويُحاكم ويُقتل لغير سبب غالبًا، فبمجرّد قيامه بأبسط حقوقه كآدمي - التثاؤب - يقتل بطل "الصقر" ويحرم من التثاؤب "تاركًا الشمس تشرق كلّ صباح"، وبطل "السجن" **(الرعد)**، يُقتحم بيته ليلا ويُحمل من دعة بيته الدافئ إلى المخفر وتُمتهن رجولته وكرامته ويُحلق شاربه لسرقة لم يقم بها ("في ليلة من الليالي"، **النمور**)، وعبد اللـه في قصة ("عباد اللـه"، **الرعد**) يمارس حقه في انتعال حذاء كبقيّة الناس، فيُقتاد إلى ساحة فسيحة حيث تنهال عليه الخناجر الحادّة النصل.

وأحيانًا يأتي الاعتقال والتعذيب بسبب التمرّد، فالحصان في "الشرطي والحصان" الذي يمثل الإنسان الكادح المفتقد للعدالة، يتمرّد لأنه لم يُتح له المرور من الشوارع العريضة فيصرع الشرطي الذي حال دون رغبته، فيُقتاد إلى ساحة مركزيّة ويتدلى مشنوقًا. أما سهيل في قصة ("أغنية للأشجار"، **النمور**) فيمزق إعلانات السلطة التي أرادت إسكات جوع الفقراء، فيُقتاد إلى التحقيق، وما كان من محققيه إلا أن بيتوا نيّة اغتصابه.

وتمتدّ يد السلطة والملاحقات السياسيّة حتى إلى الأموات لتؤكّد بأن الحياة في كنف هذا النظام هي الموت بعينه، فينبش قبر محمد المحمودي ("ملخص ما جرى..."، **النمور**) ويحمل على التعاون معهم في تسجيل أسماء منتقدي النظام، وينبش قبر عمر الخيام أيضًا في قصة "المتهم" وتُسند إليه تهمة تعاونه مع الحزن الذي هو "جاسوس من جواسيس الطابور الخامس"، وأن أشعاره في الخمر تحريض على استيراد البضائع الأجنبيّة. ومن القصص ما هي موغلة في سرياليتها، ففي قصة "الزهرة" يختبئ البطل من مطارديه في جسد حبيبته، فيتوغّل المطاردون في جسدها ويخرجونه ويبترون أصابعه.

لهذا كله يعلن أبطال هذه القصص تمردهم على كل ما هو سلطة: مؤسسة الدولة وزبانيتها من شرطة ومحققين وقضاة، سلطة الأب، أصحاب اللحى، شيخ الحارة،

الوعاظ والعادات والتقاليد؛ إنّها دعوة لتدمير الأعداء من الداخل كما جسدتها قصة ("الأعداء" **النمور**) وهي عبارة عن ستة وعشرين مقطعًا كل مقطع منها "قنبلة تدك دكًا كل الكلامولوجيا العربية، قنبلة لا تدع حجرًا على حجر قائمًا في كل البناية الأيديولوجيّة العربية (...) وزكريا يدمّر أيديولوجيا الأخلاق وأيديولوجيا الدين وأيديولوجيا التقاليد وأيديولوجيا الحكم والأمثال والكلم الجامعة، وأيديولوجيا الشرطة والعسكر... واللغة... والطائرات... ورجولة الرجال وأنوثة النساء"[16].

3. استجابة الشكل للمضمون

الأدب فن لغوي، وعن طريق اللغة يخلق الكاتب إحساسًا فنيًا. وكما يستحيل الحديث في العمل الأدبي عن التشكيل الفني بمعزل عن المضمون، فإنّ المضمون يختلف تبعًا للمفاهيم الصياغيّة التي ينطلق منها النص.

من أهم ما يواجهنا في أدب زكريا تامر التغيّر النسبي الواضح في مفاهيم الصياغة اللغويّة والأسلوبيّة التي ترافق تطوّرات المضمون الداخلي. إنّ الدراسة الشكليّة هنا لا تعني إطلاقًا سلخ الشكل عن المضمون وفصله عن القصة، بل تعني ،كما يقول محمد بدوي، "أن الناقد يركز عليه (الشكل) ليدرسه من خلال علاقته بغيره (...) وبمعنى آخر: إن اضطرار الناقد إلى درس الشكل كأحد مستويات البنية لا يعني الوقوع في إسار شطر النصّ إلى قسمين (...) لكن الأحرى أن نقول إن عمله أشبه بعمل الطبيب الذي يدرس القلب في ضوء آلية Mechanism الجسم البشري الحيّ.."[17]. وعليه، فإن دراستنا للشكل في هذا الفصل هي دراسة العلاقة الحيّة بين الشكل والمضمون والاستجابة المتبادلة بينهما.

---

[16] جورج طرابيشي، "زكريا تامر والأعداء"، **الآداب** (أيار/حزيران 1973)، 55.

[17] محمد بدوي، "مغامرة الشكل عند روائيي الستينات"، **فصول**، مج2، (يناير 1982)، 126.

فيما يلي نستعرض بالتحليل أهمّ المميّزات الشكليّة في قصص القطب الأول من إنتاج زكريا تامر:

1.3 تداخل الأزمنة

للتدليل على هذه التقنيّة نبدأ بدراسة أولى قصص مجموعة **صهيل** وهي قصة "الأغنية الزرقاء الخشنة": القصة لا تبدأ بـ"كان" التي تشير إلى حدوث القصة بالماضي، وإنما تبدأ بجملة اسمية هكذا: "نهر المخلوقات البشريّة تسَكّع.." (ص 9)، وإن كان **تسكع** هو فعل ماض، إلا أنه يقود في نهاية الجملة إلى التعبير عن اللحظة الآنيّة الحاضرة: "ورواد هذا المقهى عمّال يشتغلون في المصانع القريبة... يجلسون... يحتسون... ويثرثرون..." (ص 10/9). ويأتي الماضي في القصة كوسيلة لاسترجاع ما حدث في الماضي القريب أو البعيد: "وقد قال لي منذ أيام..." (ص 10)؛ "الجوع كان طفلا شريرًا... كانت تسكن مع أهلها... وعلمت يومًا... وكنت حينذاك صغير السنّ... أحببت أميمة" (ص 12/11).

أما زمن القصة، زمن الراوي، فهو المضارع: "وأنا الآن ما زلت أتمنى أن أصبح ملكًا... أنا رجل فقير بلا عمل... لا أضحك... لا أبكي... أحب الخمر والغناء... وأحب الشعر والخبز الأبيض..." (ص 12)؛ "أنا عدو المدينة المجهول ... إني أذرع طرقاتها كضبع جائع بينما ترقد في جيبي سكين عتيقة نصلها منطفئ التألق" (ص 12 -13)؛ "وتهزّ كتفي يد تنتشلني من أفكاري..." (ص 13).

من البديهي أن أية قصة تحكي أساسًا قصة حدثت في الزمن الماضي، غير أن موقف الراوي من الزمن هو ما يهمنا في هذا السياق، فالكاتب ينظر إلى القصة كجزء لا يتجزّأ من الحاضر. وثمّة، في القصة، زمن ثالث هو المستقبل الممثل بـ "سين" الاستقبال، وقد جاء ليجسّد حلم الراوي، الحلم البسيط أول الأمر والذي مبعثه فقدان الحب والخبز:

"أريد امرأة تنام في الليل لصقي، سيسكرني صوت أنفاسها... سألمس لحمها الناعم (...) وسأتحدّث آنئذ بحرارة عن جوع حارتنا القديمة" (ص 12/11). ثم يتدرّج إلى الحلم الكبير- اليوتوبيا - "سأهدم المعامل... وسأجمع الآلات في مكان واحد (...) سأصيح في وجوه الناس المجتمعين حولي: هيا يا بلهاء ارجعوا إلى الأرض (...) سأحوّل المدينة إلى قرية كبيرة مُحاطة من كل جانب بحقول خضراء ممتدّة إلى لا نهاية..." (ص 14).

هنالك خلط وتداخل في الزمن، بين الماضي والمضارع والمستقبل، ولكن هذا الخلط ليس فوضويًا على الإطلاق، فهو مخطط ووظيفي، فإذا كان المضارع هو موقف الراوي من الزمن، وهذا يناسب وجهة النظر، ضمير المتكلم، في هذه القصة، فإن له وظيفة أخرى وهي خلق نوع من "التغريب" والتباعد لشدّ انتباه القارئ[18]. أما الماضي الصريح فقد جاء هو الآخر ليؤدي عدّة وظائف، فهو يأتي أولا لاستجلاب أحداث أو ذكريات من الماضي - كقصة صاحب المقهى، أو قصة الراوي مع أميمة الفتاة التي عشقها حين كان صغيراً وراحت ضحية الجوع والعوز وأصبحت مومسًا. كما يظهر الماضي أيضًا من أجل الاقتصاد في السرد، أو ليقطع الاسترسال في الحوار: "وابتعد عني أبو أحمد ليلبي النداء..." (ص 11)؛ "وخرجت من المقهى وأنا أحسّ بغبطة ونشوة" (ص 15). أما المستقبل - كما تقدّم - فقد جاء ليجسّد الحلم التعويضي عند الراوي.

إن هذا الشكل الذي اعتمده الكاتب يستجيب لمضمون القصة، فالبطل وبالأحرى اللابطل anti-hero لا يفعل شيئًا سوى الحلم إزاء عالم مليء بالمرارة، والكاتب أسقط الحادثة واستبدلها بالشخصية، وركّز الأضواء على لحظة حضور إنساني قلقة، فتتراكم آلام الماضي ومعاناة الحاضر: بطالة، جوع، تمزق، فقدان الحب النظيف

[18] ساسون سوميخ، **قضية اللغة في الأدب العربي الحديث**، (تل أبيب: جامعة تل أبيب، 1980)، 36.

وفقدان العدالة، مع تطلعات المستقبل التي تتمثل بحلم تعويضي لتغيير شامل في المجتمع.

إن معظم قصص هذه المجموعة لا تحكي حادثة معينة مرتبطة بزمن بالمفهوم التقليدي للقصة، وإنما يشيع فيها موقف وجودي، فالراوي البطل لا يواجه حادثة تقتضي منه الفعل. ونظرة متفحصة عبر قصص المجموعة تظهر أن ما جاء في هذه القصة لم يكن اتفاقًا. فوقفة عند القصة التي تحمل اسم "صهيل" تؤكد أن القصة في مضمونها تحمل نفس سمات القصة السابقة، فالحياة مملولة غير إنسانية: إحباط، عزلة، ضياع، ورغبة ملحة في الفرار، أما البطل الراوي فمغرق في تخيلاته ويصغي إلى صوت داخلي يناديه إلى الرحيل، "صوت كمان صغير ناعم"، يدعوه إلى الخلاص.

ومرة أخرى يستجيب الشكل لهذا المضمون الشاعري الاستبطاني، زمن الراوي هنا أيضًا الحاضر، ويتزاحم الماضي بسوداويته وقساوته - لحم العامل الذي احترق من تساقط الحديد الناري المصهور عليه والمندلق من البوتقة، والفتاة التي كانت له مدينة أفراح ولذة وقد سلبت منه - مع الحاضر فيما يتضمن من وحدة وخواء وجوع وتشرد وضياع ومقامرة وومومسات، ومع المستقبل/الأمل: "ستضحك بسرور وحشي فكل الأحزان خلفتها وراءك... وعما قريب ستصل إلى مرفأ لم تطأه قدماك من قبل ... وهناك ستقابل أناسًا غرباء... وستجلس في حانة تحتسي خمرتها اللاذعة على مهل... وتصغي إلى موسيقى مدهشة ستخلقك من جديد، وستعيد إليك طفولتك المسلوبة..." (**صهيل:** ص 37). تبدأ القصة من غير فعل: "غرفة الرجل المتعب بلا ضوء، صامتة، سوداء، علبة صغيرة من الحجر الرطب" (ص 35)، وتتوالى الأفعال متناوبة بين الماضي والمضارع تارة، ومتداخلة تارة أخرى: "كان الليل آنذاك أغنية خشنة حارة طويلة، يتعانق بحنان في عتمة كهوفها عذوبة ربيع وتوحش نمر جائع، وكنت وطواطًا هرمًا

أعمى، جناحاه محطمان... لا أجد خبزي وفرحي... أجهل خبزي وفرحي... يصدمني الصخب أينما سرت". (ص 35).

كانت هذه بعض نماذج سقناها للتدليل على أسلوب التزامن الذي يبرز في هذه المرحلة من إنتاج الأديب بشكل خاص، ويستطيع الدارس أن يجد ذلك مطردًا في معظم أقاصيص المجموعة (راجع على سبيل المثال: "الرجل الزنجي"، "رجل من دمشق"، "النهر الميت")، ونخلص مما تقدّم إلى أن استخدام المضارع يغلب في القصص التي كتبت بضمير المتكلم، وتنتشر بشكل خاص في الفقرات التي ترتكز على الحركة الداخلية، في حين يغلب الماضي في الجمل التي تكثر فيها الحركة.

إن استخدام الزمن المضارع في القصة العربية هو ظاهرة لم يلتفت إليها النقاد[19]، وهو "طريقة لفك الأوتوماتيكية، وبذلك يثير الكاتب انتباه قارئه إلى المفهوم الخاص للزمن في الأثر الأدبي عن طريق الإبراز"[20].

2.3 ضمير المتكلم

ضمير المتكلم هو إحدى تقنيات السرد المتبعة في فن القصة، غير أن هيمنته لدى تامر في هذه المرحلة من إنتاجه يرتبط بمسألة تداخل الأزمنة التي عرضناها في الباب السابق، ويمكن القول كذلك، إن مسألة التزامن مرتبطة بسرد معظم قصص المجموعة بالضمير الأول.

نظرة إحصائية إلى قصص هذه المجموعة تظهر أن جميع القصص صيغت بضمير المتكلم باستثناء قصتي "الكنز" و"الصيف"، وإذا كانت قصة "قرنفلة" تبدأ بضمير

---

[19] راجع استعمال المضارعة في لغة القصة عند نجيب محفوظ: ساسون سوميخ، **ثلاثة فصول في أدب نجيب محفوظ**، (عكا: مطبعة السروجي، 1982)، 68.

[20] **ن.م.**، 70.

الغائب إلا أنها ما تفتأ ترتد قرب النهاية إلى ضمير المتكلم. ونظرة أخرى تظهر أن هذه القصص المستثناة نفسها هي الوحيدة في المجموعة التي تبدأ بـ "كان" أو بالماضي الصريح، في حين جميع القصص الأخرى لا تبدأ بـ "كان"، وهي إما تبتدئ بجملة اسمية أو بالمضارع أو بالماضي الممتد إلى الحاضر.

غير أن لكل قاعدة استثناء، ففي قصة "رجل من دمشق" تطالعنا هذه الجملة: "كان الجرسون هزيل القامة، مطّ صوته مطًّا بليدًا..." (ص 52)، ولكن هذه البداية لا تمثل الإطار الهيكلي للقصة، وسرعان ما يردف: أبدأ بارتشافه (الشاي) على مهل وبغبطة فائقة... إني أحب الجلوس في هذا المقهى المنزوي ذي المشروب الرخيص، فهنا يحلو لي أن أغمض عيني، ثم أنصت إلى الصخب المتصاعد من حولي..." (ص52)، وهكذا تستمر القصة في المضارع لتقطعها من آن إلى آخر الأفعال الماضية لتؤدي الدلالة التي أشرنا إليها من قبل.

أما القصة الأكثر إشكالا فهي قصة "القبو"، إذ تبدأ بالفعل "كنت"، إلا أن الماضي هنا لا يحكي عن شيء كان في الماضي وانتهى، وذلك لأن زمن الراوي هو الحاضر الاستمراري لا الماضي البعيد، ومرة أخرى لا تشكل "كنت" إطارًا هيكليًا للقصة برمتها، وللتدليل على ذلك نستعرض الجملة الأولى: "كنت جالسًا في مقهى لا يفصله عن الشارع حائط من الزجاج عندما أخذ صديق ما ينصحني..." (**القبو:** ص 28)، فالظرف "عندما" جاء ليؤكد الحاضر الاستمراري، ومن ثم تأتي هذه الجملة: "الساعة مصلوبة على جدار المقهى... عقرباها معولان سيحطمان قرص الشمس الصفراء"؛ "شربت قهوة بلا سكر... عقربا الساعة يتمطيان بضجر (...) عقربا الساعة يحفران قبرا للنهار، نهار هزيل بهجته ميتة. الضياء يشحب ولون السماء الرمادي يزحف وبعد قليل سيمتلك المدينة كلها وسيغدو سيّدها الأسود" (**القبو:** ص 29). منطلق الراوي هو الحاضر أبدا، وما الاستثناءات التي ذكرت سوى الاستثناء الذي يؤكد القاعدة كما يُقال.

نتوصل من إحصاء قصص هذه المرحلة أن حوالي 75% من القصص صيغت بضمير المتكلم وهي مرتبطة بالحاضر التاريخي. والسؤال المطروح، ما هي الغاية من صوغ أغلب قصص هذه المجموعة بضمير المتكلم بخلاف سائر مجموعات تامر؟ وهل لتغير المضمون علاقة بتغير الأسلوب؟ لا شك في أن أي تغيير في المضمون لا بد أن يصاحبه تغير في أسلوب الكاتب والعكس صحيح، وسنرى لاحقًا كيف تبدل أسلوب الكاتب العام من حيث المبنى واللغة والأسلوب، غير أن ما يهمنا في هذا المقام توضيح العلاقة بين ضمير المتكلم والمضمون العام لقصص هذا القطب.

يقول محمد كامل الخطيب في معرض حديثه عن التكنيك في مجموعة **صهيل:** "من ناحية التكنيك القصصي أدت هذه الفردية المنكفئة على نفسها، إلى صوغ غالبية قصص هذه المجموعة عبر ضمير المتكلم، وكما هو معروف، فإن صوغ القصة عبر ضمير المتكلم يكون، غالبًا، معادلا لإسقاط الذات على الموضوع، أي النظر إلى الموضوع ليس كما هو وإنما من وجهة نظر الذات فقط. وإذا كان لذلك محاذيره فيمكن أن يكون له فائدة واحدة وهي أن تقديم العالم الموضوعي من وجهة نظر الذات يفتح الباب واسعًا أمام المخيلة لتقدم العالم كما تراه"[21].

إن بطل زكريا تامر في هذه المجموعة يعاني من إحباط، يقطع صلته مع ما حوله وينطوي على نفسه، فلا يجد ملاذا لنفسه إلا بالحلم الرومانسي بالارتحال إلى عالم ليس فيه جوع وليس فيه ظلم وليس فيه ألم، عالم أشبه بغاب جبران في مواكبه. غالبًا ما يكون هنالك شيء خارجي يثير ويفجّر هذه الفانتازيا عنده: رؤية معمل، مرور فتاة، شعور بالجوع، موت صبية، حوار أشخاص. إن مشكلات بطل تامر في هذه المجموعة مشكلات فردانيّة، وإن كان منطلق معظم قصصه قضية عامة – الجوع

[21] محمد كامل الخطيب، **السهم والدائرة**، (بيروت: 1979)، 83.

مثلا – غير أن تامر لا ينظر إلى بطله كفرد في مجتمع ولا يتصرف مع قضيته كقضية عامة، بل كقضية فردية وبخصوصيّة تامة، لذلك يغرق بطل تامر في تأملاته، فتتسلل ذكريات الماضي ومرارته لتتضافر مع ضغوط الحاضر لتنبثق عنها هذه الفنتازيا والرؤيا الوجودية. ولذلك فإن وجهة النظر point of view الملائمة لهذا النمط من القصص هو ضمير المتكلم[22]، لأنها تتيح لنا أكثر من أية وجهة نظر أخرى الغوص في عالم البطل الداخلي والتعبير عن المضمون الحداثي على النحو الذي رأيناه في قصص المجموعة. فاختيار وجهة النظر في القصة أمر حاسم ذو أهمية بالغة، ولكل وجهة نظر إطار واضح من الأفعال التي يمكن أن تحتويها، كما أن لكلّ نوع من القصص نوع خاص من الإيهام – كما يقول نورمان فريدمان[23].

3.3 السرد – مبنى الجملة

القصة التعبيرية لدى زكريا تامر تقتضي شكلا غير تقليدي، فعلى صعيد مبنى الجملة يطالعنا في قصص المرحلة الأولى من إنتاجه نوعان متضافران من الجمل: جمل طويلة ممطوطة مركبة، وجمل أخرى مقطعة قصيرة الشرائح غير مربوطة بروابط اللغة المعروفة. ويبدو للوهلة الأولى أن تعاقب هذين النوعين في الأقصوصة الواحدة يصدر عن تناقض لا يتفق مع الثيمات التي تعرضها القصة، غير أننا عند دراسة خصائص هذه الجمل ندرك أن هذا الإشكال ظاهري فحسب، فقد وُظف كلا النوعين ليخدما المضمون من غير تنافر أو تناقض.

---

[22] يوسف إيبن، "الأديب، الراوي والمؤلف"، **الأدب**. مج.5، الكتيّب 18-19، (كانون الأول، 1974)، 17-16.

[23] N. Friedman, "Point of View in Fiction", *PMLA* LXX, 5, (Dec. 1955), 1780.

1.3.3 الجمل الطويلة

بطل تامر منكفئ على نفسه ويغرق في خواطر ذاتية وهلوسات وأحلام تعويضية. إن هذه النظرة الذاتية تجسدت في الأسلوب الاستبطاني introspective ، فينسجم الإيقاع البطيء اللاحركي في قصص المجموعة تمامًا مع الجمل الطويلة، ولنطالع النماذج التالية:

"آه ليتني لم أقابل تلك المرأة العاهرة التي التقيت بها بينما كنت أتمشى مكتئبًا عبر عتمة المساء ولم يكن في جيبي سوى عشرين ليرة، هي كل ما تبقى لي من راتب الشهر الذي قمت بتوزيعه على بائع السجائر والبقال والحلاق والخياط، وكنت قد وعدت أبي بأن أعطيه أربعين ليرة حالما أتسلم راتب الشهر، وكان قلبي آنذاك يرتجف خائفًا كلما تخيلت موعظة أبي الطويلة التي ستكون عقابي حين أمد يدي بمبلغ عشرين ليرة فقط" **(رجل من دمشق:** ص 64).

الجملة طويلة ومركبة تتخللها جملة ظرفية: "بينما كنت أتمشى"، وجملة تابعة تفسيرية: "هي كل ما تبقى من راتب الشهر"، وجمل الصلة: "الذي قمت بتوزيعه/ التي ستكون عقابي"، والجمل المعطوفة "وكنت/ وكان". لا شك أن هذا التركيب جاء ليعبر عن حالة شعورية حرجة قوامها الخوف والقلق، ومبعث كل ذلك نفس المسببات التي تملأ جميع قصص المجموعة: افتقاد الحب النظيف، الكآبة، الفقر، الحياة المملولة وسلطة الأب. هذا الأسلوب يعتمده الكاتب في قصص كثيرة، نسوق منها النماذج التالية:

أ) "نهر المخلوقات البشرية تسكع طويلا في الشوارع العريضة المغمورة بشمس نضرة، حيث المباني الحجرية تزهو بسكانها المصنوعين من قطن أبيض ناعم ضغط ضغطًا جيدًا في قالب جيد، وتعرج النهر عبر الأزقة الضيقة وبين المنازل الطينيّة المكتظة

بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة، وهناك امتزجت مياهه بالدم والدموع وبصديد جراح أبديّة، وعثر النهر في ختام رحلته على نقاط مبعثرة بمهارة، مختبئة في قاع المدينة، فصبّ فيها حثالته الباقية.." (**الأغنية الزرقاء الخشنة:** ص 9).

ب) "وفي تلك اللحظة بالذات كانت شمس الظهيرة متسمرة فوق طريق يطأ أسفلتها رجال رؤوسهم منكسة يتبعون بتثاقل تابوتًا كان فيما مضى شجرة تحبها العصافير ويلوذ بظلالها المتعبون ولكنها تحولت الآن إلى علبة كبيرة من الخشب يرقد في داخلها لحم بارد أصفر" (**قرنفلة:** ص 106).

ج) "ولقد أطعمت لحمي وذكرياتي وأحلامي الهرمة لغربان سوداء، حومت فوقي في نهار شمسه باردة هزيلة، وساعاته كلها مدفونة تحت الرماد المنهمر من جرح رجل بائس مصلوب وسط صخب مدينة كبيرة" (**ابتسم يا وجهها:** ص 44).

الأوصاف، كما نرى، ليست تقريرية حيادية، بل معجونة بالكآبة والمرارة، فالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة والدموع وصديد الجراح الأبدية، والرؤوس المنكسة واللحم البارد الأصفر والغربان السوداء، كل هذه ليست حقائق خارجية بقدر ما هي صور تتراءى لبطل المجموعة، وما هذه الأوصاف والمناظر سوى وسيلة الكاتب للتعبير عن عالم بطله الداخلي، فهي بمثابة وسائل تشخيص موازية[24]، فالجمل الطويلة الممطوطة جاءت لتحمل معنى المعاناة الداخلية لدى بطل الأقاصيص، وكما يقول صبري حافظ: "حياة الإحباط جسدته القصة الطويلة بإيقاعها الممطوط الذي يحمل تفاصيل الحياة المملولة غير الإنسانيّة"[25].

---

[24] المصطلح ليوسف ايبن، انظر: يوسف إيبن، "نظرية الشخصيّة في القصّ"، **الأدب.** مج3، الكتيّب 1، (حزيران 1971)، 27.

[25] حافظ، صبري. "زكريا تامر شاعر الرعب والجمال"، **الطليعة.** (يناير، 1973)، 168.

2.3.3 الجمل المقطّعة

إزاء الأسلوب المركب تظهر الجمل القصيرة المقطّعة التي لا ترتبط بوسائل الربط المعروفة من عطف وصلة ونعت وغير ذلك، غير أن هذا الأسلوب المقطّع paratactic[26]، هو مقطع من ناحية الشكل، أما من الناحية المعنوية والمنطقية فهو غالبًا متصل ومرتبط يدل على مفهوم، وإن كان القارئ يحتاج أحيانًا إلى ملء الفجوات. إن هذا الأسلوب ليس من تجديد تامر، فهو معروف عند كثيرين من كتاب القصة العربية، عند يوسف إدريس ونجيب محفوظ وغيرهما[27].

يخلق هذا الأسلوب لدى القارئ إحساسًا بالدوامية والقلق. يطالعنا في قصص هذه الفترة نوعان من هذه الجمل المقطعة، منها ما يكون جزءًا من مونولوج داخلي Interior monologue فيغوص الكاتب في عالم البطل/الراوي، ليسجل أفكاره وصراعاته الداخلية وقلقه، وقد اخترنا للتمثيل على ذلك المقطع التالي من قصة "صهيل": "الخمارة ستقفل أبوابها وعليّ مغادرتها (...) أنصت يا سكران إلى ذلك الصفير المرح الطويل (...) كان لك فتاة، مدينة أفراح ولذة (...) لك نهداها... الثلج الذي له حرارة شمس الصيف... لك عيناها بأسرارها الغامضة... لك شعرها الأسود، الغيمة المكتئبة المتهدلة بأسى فاتن على الكتفين... كان لك فتاة... مدينة أفراح ولذة... سلبت منك وها أنت الآن سكير شارع مقفر... طين متراكم... سحابة بلا مطر (...) لماذا تعيش يا سكران... لماذا لا أموت... ماذا سأفعل لو كنت أملك مدنًا من ذهب... لو أحبتني أجمل امرأة...

---

[26] Sasson Somekh, "Language and Theme in the Short Story of Yusuf Idris", *JAL*. V1, (1975), 94.

[27] يكثر نجيب محفوظ من استخدام هذا الأسلوب في الجزء الثاني والثالث من ثلاثيته (1956/1957)، انظر: ساسون سوميخ، **ثلاثة فصول، م.س.**، 15، وأيضًا: ساسون سوميخ، **دنيا يوسف إدريس**، 130، حاشية 3.

ماذا سأفعل؟ أظنني سأحدق في لمعة حذائي الجديد وأقول بضجر: أو ... كل الأشياء تافهة وغبية" ("**صهيل**": ص 38–39).

بطل القصة يرى العالم عبر منظار أسود، ولا يرى في الحياة ما يستحق أن يعيش لأجله، فتراوده نفسه بالانسحاب من الحياة؛ إنه هاملت جديد مع اختلاف دوافع كل منهما ونظرته للموت. هاملت شكسبير يرى العالم: "حديقة لم تعشب شاخت وبزّرت، لا يملؤها إلا كلّ مخشوشن نتنت رائحته"[28]، فتراوده نفسه على الانتحار. وبطل تامر يرى كل الأشياء تافهة ويريد الانسحاب من الحياة على جواد أبيض، يقوده إلى المروج الخضر اللامتناهية، وإذا كان هاملت شكسبير يخشى ما يلي الموت "ذلك القطر المجهول الذي من وراء حدوده لا يعود مسافر"[29]، فإن بطل تامر لا يخيفه ما بعد الموت، ويرى الموت كمانًا صغيراً ناعمًا يناديه.

في القطعة السابقة من المونولوج لاحظنا الجمل المقطعة منسجمة تمامًا مع الحالة النفسية السوداوية لدى "البطل". وقد رأينا في هذا المونولوج الداخلي كيف ينتقل إلى ضمير المخاطب: "أنصت يا سكران ... لك نهداها... لك شعرها" ليعود ثانية إلى الضمير الأول "لماذا لا أموت". وثمة جمل مقطعة أخرى، ذات شرائح قصيرة متداعية، هي من مظاهر التقنية المعروفة بتيار الوعي. فالإنسان بطبيعته – والإنسان المأزوم بشكل خاص – لا يفكر بطريقة منطقية متواصلة، فتتداعى الصور والأفكار من غير ترتيب، وتنساب التجارب النفسية داخل الإنسان. وفي الأدب، يأخذ الكاتب في وصف الحياة النفسية الداخلية لشخصيات قصته بطريقة تقلد حركة التفكير التلقائية التي لا تخضع لمنطق معين ولنظام تتابع خاص، وتيار الوعي "تعبير عن أخص الأفكار التي

---

[28] وليم شكسبير، **هاملت**. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، (عكا: مطبعة السروجي، د.ت)، 39.

[29] **ن.م.**، 105.

تكمن في أقرب موضع من اللاوعي"[30]. ولنأخذ نصين من قصتين مختلفتين كنموذج لهذا الأسلوب:

أ) "أشرق يا وجهها الشاحب يا صباحًا متعبًا... صفير قطار... وداعًا وداعًا... اللون الجاف يتحول إلى إيقاع دافئ ذي أجنحة... العالم يفتح أبوابه للربيع... السماء خضراء... التراب أخضر... الغيوم خضراء... البحار خضراء... الحزن أخضر... رمادي... أسود... كل شيء أسود... وبلهفة يمزج الجرح ضماده الأصفر ليستقبل حشدًا من قبلات الموتى... وتدق الساعة معلنة بوحشة انتصاف الليل... بيت الأولاد رماد... خذني أيا خريف إلى غابات من هزال ودموع" (**صهيل:** ص 42).

ب) "أنا رجل فقير بلا عمل... لا أضحك... لا أبكي... أحب الخمر والغناء والأزقة الضيقة... وأحب الشعر والخبز الأبيض والنهود الفتية والمطر... عيناي نعشان... ذئبان مريضان... وعينا أميمة كانتا نجمتين... خبزهما قلبي... وقلبي قد يكون بلبلا مذبوح العنق... وقد يكون شحاذًا تبكيه عتمة الليل... في الليل هربت أميمة من حارتنا..." (**الأغنية الزرقاء:** ص 12).

في القطعة الأولى نشاهد صورًا مهزوزة متتابعة ذات إيقاع سريع تمثلت في الجمل المقطعة المرتبطة فقط بالتداعيات "صفير قطار... وداعًا وداعًا"، وحين يذكر الربيع، فالسماء خضراء وكل شيء أخضر، وتتكرر كلمة أخضر ومشتقاتها ست مرات، وتضفي بتكرارها شاعرية خاصة، ثمّ تتداعى الألوان: الأخضر، الرمادي، الأسود، والأصفر. واختيار الألوان ليس عشوائيًا، فمعظمها ألوان داكنة توحي بحالة نفسية قاتمة، وإذا

[30] أوستين وارين، ورينيه ويليك، **نظرية الأدب**. ترجمة محيي الدين صبحي، (دمشق: مطبعة الطرابيشي، 1972)، 293.

ذكر اللون الأصفر، فإنه ينتقل إلى: "قبلات الموتى"، و"الرماد" و"الخريف" و"الهزال والدموع".

وفي القطعة الثانية، الطباق والمقابلة يؤديان وظيفة التداعي:

"لا أضحك... لا أبكي" "عيناي نعشان... وعينا أميمة كانتا نجمتين"، وإذا كانت الجمل مقطعة فهناك وسيلة أخرى للربط بالتداعي في تكرار الكلمة الأخيرة والبدء بها في الفاصلة الجديدة وهو أسلوب الـ anadiplosis كما يسميه كوربر شوك[31]: "خبزهما قلبي... وقلبي قد يكون"، ومن ثم "قد يكون شحاذًا تبكيه عتمة الليل... في الليل هربت أميمة". ومن الملاحظ أن معظم هذه الجمل القصيرة المتتابعة هي جمل اسمية غالبًا ويرى كور برشوك أنّ تكاثر مثل هذه الجمل الاسمية له صلة باستخدام تكنيك تيار الوعي[32].

غير أنّ تركيزنا في هذا المقام سيتجه إلى الجمل المقطعة كإحدى سمات السرد بشكل عام في قصص هذه المرحلة، وتستوقفنا هذه الفقرة:

"لست دون جوان... لا أملك سيارة ولا بناية شامخة في شارع لا يسكنه الفقراء... جبهتي لم تلمس مرة سجادة مسجد... لست بطل مصارعة أو ملاكمة... صورتي لا يعرفها قراء الصحف والمجلات... أشتغل في اليوم ثماني ساعات... أتعب... أبتلع الطعام بسرعة عجيبة... أدخن سجائر طاتلي سرت غليظة... أجلس في مقهى... أشترك بحماس في مناقشات عقيمة..." (**صهيل:** ص 35-36). هذه المقطوعة تذكرنا بقصيدة إليوت "غزلية ج. بروفروك":

---

[31] Korpershoek, P.M., *The Short Stories of Yusuf Idris*, (Leiden: 1981), 170.

[32] **ن. م.**، 180.

"لا. إنني لست الأمير هاملت. ولم يكن مقدرًا لي أن أكونه إنني أحد اللوردات فحسب الذين تتألّف منهم الحاشية رجل لا يصلح إلا لأن يملأ فراغًا ضئيلا فيزيد الموكب عددًا لأن يبدأ مشهدًا أو مشهدين"[33].

هناك تماثل بين الاثنين، فبروفروك في غزلية إليوت هو الآخر كبطل تامر، شخصية هامشية في هذه الحياة، فاقد للمزايا التي كان يريدها: دون جوان مع سيارة وبناية شامخة بعيدًا عن أحياء الفقراء.

ولنعد إلى النص، تظهر فيه الشرائح القصيرة التي لا تتصل ببعضها بالواو أو الفاء أو أدوات الربط الأخرى، والجمل القصيرة تضفي إيقاعًا قريبًا من الشعر إذ تخلق جوًا دواميًا يعبّر عن القلق الإنساني، كالنص التالي من قصة "القبو":

"الساعة مصلوبة على جدار المقهى... عقرباها معولان سيحطمان قرص الشمس الصفراء... شربت قهوة بلا سكر... عقربا الساعة يتمطيان بضجر... نفثت دخان سجائر عديدة... أنا تمثال من صخر صلد أملس مغروس وسط ضوضاء مخبولة.. عقربا الساعة يحفران قبرًا للنهار... نهار هزيل بهجته ميتة... الضياء يشحب ولون السماء الرمادي يزحف..." (**القبو:** ص 29).

لفظة الساعة تتكرر ثلاث مرات، وهي بتكرارها تضفي جوًا شاعريًا على الأسلوب كما تعطي بتكرارها دلالة وبعدًا معنويًا جديدًا يماثل ما يؤديه التكرار في الشعر الحديث[34]. الزمن المتمثّل بكلمة "الساعة"، "عقارب الساعة"، تعبير عن الملاحقة والقلق، وجاءت الجمل القصيرة السريعة المتلاحقة تعبيرًا صادقًا عن ذلك.

---

[33] مصطفى بدوي، **دراسات في الشعر والمسرح**، ط2 (الإسكندرية: 1979)، 70.

[34] شموئيل موريه، "تأثير الشعر الغربي، وشعر ت. س. إليوت على وجه الخصوص على الشعر العربي الحديث"، **الشرق الجديد** مج.18، (1968)، 6-7.

نخلص ممّا تقدّم أن الجمل الطويلة بإيقاعها الممطوط تؤدي نفس الوظيفة التي تؤديها الجمل القصيرة المقطعة في تشكيل الشخصيات وخلق الأجواء من غير تناقض، بحيث يكون الشكل هو المضمون ذاته، نسيج واحد غير منسلخ.

4.3 الحوار

يلفت انتباهنا عند دراسة مجموعة **صهيل**، أنها تميل إلى التركيز على السرد بشكل واضح، أما الحوار فيكاد يكون معدومًا في بعضها كقصة "القبو" مثلا – وقليلا نسبيًا في بعضها الآخر مثل "صهيل"، "ابتسم يا وجهها"، "النهر الميت"، "قرنفلة"، وكثيرًا في قصص أخرى مثل: "النجوم"، "الصيف"، "الكنز".

وإذا استعرضنا القصص الثلاث التي يكثر فيها الحوار إلى درجة طغيانه على السرد، وجدناها من دون سائر قصص المجموعة محكية بضمير الغائب، وهذا يتفق مع ما توصلنا إليه فيما تقدّم من أن القصص المروية بهذا الضمير تغلب عليه الحكاية والحركة الخارجية بخلاف القصص المروية بالضمير الأول، حيث تميل إلى الاستبطان واللاحركية والنظرة الذاتية إلى الواقع. وعند النظر إلى طبيعة الحوار في القصص المروية بضمير المتكلم نتبيّن أنّ الـ "هو" المحاور في معظمها لا يخلق الانطباع بواقعية المتحاور كما لا يساعد "على تقوية إيمان القارئ وتقبله باعتباره كلامًا إنسانيًا"[35]، فالـ "هو" إما أن يكون ذات الراوي، أو أن يكون شخصية مفسرة رامزة illustrative، أو أن تكون قطة أو قردًا أو امرأة من جص، أو أن يكون شخصًا متخيّلاً في أحلام اليقظة.

في قصة "الرجل الزنجي" يشطر الكاتب البطل إلى شخصين ليؤكد استحالة الوفاق بين كوابح العقل وانطلاقات الغريزة، الرجل المتزن العاقل والرجل الشهوي الشبق:

"كانت شفتاها القرمزيتان منفرجتين بشكل أثار الرجل الزنجي فصرخ:

---

[35] برنار دي فوتو، **عالم القصة**، ترجمة: محمد مصطفى هدارة (القاهرة: 1969)، 266.

- كفاك ثرثرة ... قبلها!

فهمستُ: يجب أن أمهد قليلا قبل الهجوم.

- قبلها قبلها قبلها!

فأطعته وتحرّك ذراعي، وطوق خصر الفتاة، اقترب من فمي يبغي لقاء الشفتين اللتين بلون الدم..." (**الرجل الزنجي**: ص 21)

هذا الحوار غير حقيقي، إنه حوار داخلي، فالرجل الزنجي ما هو إلا الذات الأخرى للراوي. يقول عنه منذ بداية القصة: "والرجل الزنجي صديقي الأوحد... وهو يحبني بصدق ولا يفارقني لحظة... إنه قابع في داخلي (...) وأنا أتحدث معه باستمرار (**الرجل الزنجي**: ص 17)، حتى أن أمه تقول له: "هل جننت؟ إنك تتحدّث لوحدك". فالحوار إذن ليس حوارًا بالمعنى المألوف، وقد استدللنا على ذلك من خلال العبارات "لا يفارقني لحظة"، "إنه قابع في داخلي" وكذلك من حديث أمه مستنكرة تحدثه مع نفسه.

وحتى الحوار الوحيد الذي لا يدور بينه وبين نفسه ليس حوارًا حقيقيًا، فنجد الراوي يقدم له بهذه الكلمات:

"وربما كان الشاب يقول للفتاة:

- سنتزوّج في يوم قريب.

فتجيبه قائلة بحرارة: وسيكون لنا منزل صغير.

- وسنتشاجر أحيانًا.

- وستنتهي مشاجراتنا بقبلة.

- وسننجب أطفالا أذكياء جمالهم فاتن كجمال أمهم. (**الرجل الزنجي**: ص 18).

وهكذا يسترسل في الحوار حتى نكاد ننسى أنه حوار متخيل مع أنه قدم له بعبارة: "وربما كان الشاب يقول للفتاة"، و"ربما" تعني أن الشيء ممكن ولكنه لم يحدث فعلا.

والمقاطع الحوارية القصيرة جدًا في قصة "القبو" هي أيضًا ليست حوارًا واقعيًا، فمعظم القصة تدور في حالة غيبوبة في ذهن رجل مخمور تدعوه امرأة إلى الرقص ويتهمه رجال كثيرون بقتل أبيه، غير أن ذلك كله يجري في اللاوعي. وحين ينقلنا الكاتب إلى منطقة اللاوعي، فإنّ هذه النقلة ممهّدة، بخلاف قصص القطب الثاني – يقول الراوي:

"وتهدّل جسدي منزلقًا إلى الأرض، وتكوّم فوق السائل اللزج الذي تدفّق من فمي قبل لحظة، وحدّقت صامتًا إلى وجه أمي المذهولة، وبدأت كل الأشياء التي حولي تغرق في لون رمادي دائب الترنح، وتنأى متضائلة رويدًا رويدًا. فأغمضت عيني مستسلمًا لدوّامة من المويجات السوداء" ("القبو": ص 31)، ولا يفيق البطل من سكره إلا مع نهاية القصة، والنقلة إلى الوعي من جديد ممهدة هنا أيضًا: "وفتحت عيني لأجد أمي منحنية فوقي (...) ها أنا مرة أخرى في قبوي لا أقدر على الفرار من قبضته الحجرية..." (ص 34). وفي "المسرات الصغيرة" من قصة "رجل من دمشق" يتخيل نفسه يحاور الرجل الكهل الذي يجلس بمحاذاته في المقهى: "على الطاولة المجاورة يجلس رجل كهل...لأتخيله مليونيرًا متنكّرًا في ملابسه الزرية (...) وبعد قليل سيترك طاولته ويقترب مني وعلى وجهه أمارات فرح لا يوصف، سيقول لي..." ("رجل من دمشق": ص 56). ويستغرق في حوار متخيل مع الرجل غير أنه يقطع تخيلاته حين يقوم الرجل: "ولكن ذلك اللعين اتجه نحو باب المقهى محطمًا حلمي... مسرتي الصغيرة... سأضربه ... سأشتمه... سأقتله... ماذا يضيره لو تأخّر قليلا حتى أكمل تخيلاتي" (ص 57).

وإذا كان الراوي في النماذج الحوارية التي سقناها قد صرّح بأنّ الحوار غير واقعي، فمن الحواريات ما نفاجأ بأنها كذلك بعد انتهائها فقط، ففي قصة "صهيل" يدور حوار طويل يستغرق أكثر من صفحة بين الراوي ورجل آخر يجلس على مقربة منه، ويبدو كل شيء وكأنه حقيقي، ولكن مع انتهاء الحوار يقول: "وضحكت هازئًا من تخيلاتي،

فالرجل ذو المظهر البائس ما زال جالسًا وراء طاولته يشرب ويحملق ويضحك ضحكته الكئيبة أكثر من البكاء، وما زلت ملتصقًا بمقعدي لم أبتعد عنه لحظة" (**صهيل:** ص 38).

يمرّ البطل في "صهيل" بصراع داخلي مرير، فصهيل الجواد الأبيض يناديه بترك هذا العالم الذي يورثه الألم والمرارة، ولكن شيئًا ما على صورة امرأة يستبقيه:

"لا تحزن... لحمي الساخن سينسيك العالم كله.

قلت بذعر مستتر خلف دهشة: من أنت؟

فضحكت وقالت: أنا صديقة طفولتك... أتذكر؟ كان يسعدك أن تلتصق بي بشدّة وتقبلني بخجل.

قلت: لا تخدعيني... أنت عاهرة عجوز.

فحدقت بي هنيهة وهي مذهولة ثم أخذت تبكي بحرقة، فارتبكت واجتاحني حنان عارم فقلت لها باضطراب: اغفري لي... أنا أحبك.

قالت: كرر ما قلته.

قلت: أحبك أحبك.

قالت: ألا تشعر وأنت تردّد هذه الكلمة بأنّ إنسانًا رائعًا سيولد في نفسك"؟

(**صهيل:** ص 40-41).

إن هذه التي تريد أن تستبقيه هنا هي الحياة في صورة امرأة تغريه بالبقاء، فبطل تامر يعاني قهرًا وحرمانًا ووحدة، غير أن الواقع لا يساعده فيلجأ إلى تخيلاته ليجد التواصل مع الآخرين، ولكنهم يفرون منه حتى بالحلم والتخيلات - كالرجل الكهل في "المسرات الصغيرة" - فإذا به يلجأ لتعويض التواصل مع الآدميين إلى إقامة تواصل مع تمثال من جص في واجهة أحد المحلات،أو إلى إقامة علاقة مع قطة. فمع الفتاة من الجص يدور الحوار على هذا النحو:

"وفي كل مرة أذهب لرؤيتها، يدور بيني وبينها حوار صامت، فاليوم قلت لها:

- أنا حزين يا سوزي.
- لا شيء في الحياة يستحق أن تحزن لأجله.
- أنا أحبك يا سوزي.
- الحب حماقة كبرى.
- حبنا يختلف عن حب الآخرين يا سوزي.
- أنت شاب طيب.
- أنت مخلوقة نادرة يا سوزي" **(رجل من دمشق:** ص 55**).**

أما الحديث مع القطة فيأتي هكذا:

"كلي يا قطتي كلي... إن بطنك كبير... وأمي محقة في تذمرها منك... إن حياتنا بائسة إلى حد لا يطاق. لقد مرّت علي شهور عديدة وأنا بلا عمل... وأبي المسكين مهما تعب فلن يستطيع لوحده أن يقدم مصاريف البيت ولا بد من مساعدته (...) والآن يا قطتي لم يبق من الرغيفين سوى هذه القطعة... سنقتسمها...لقمة صغيرة لك...خذي... ولقمة كبيرة لي...لا تذهبي يا قطتي...تعالي... **(رجل من دمشق:** ص 61-62**).**

إن هذا الحديث مع القطة يذكرنا بقصة الكاتب الروسي أنطون تشيكوف "الشقاء"، فحين لم يجد أيونا من يصغي إليه ذهب ليكلم فرسه، والمقطوعة تكاد تكون صياغة تامريّة للمقطوعة الآتية من قصة تشيكوف:

"وسأل أيونا مهرته عندما رأى عينيها اللامعتين: "هل تأكلين؟ حسنًا، كلي، كلي... إن لم نستطع أن نكسب ما يكفي للشوفان فلنأكل العشب (...) والآن تصوّري أن لك مهرة صغيرة، وكنت أنت أم هذه المهرة الصغيرة... وفجأة ذهبت نفس هذه المهرة الصغيرة

وماتت، ستأسفين لموتها، أليس كذلك؟"[36]. من الممكن جدًا أن يكون تامر قد اطلع على هذه القصة، ربما بترجمتها العربية، كما لا أشك أنه اطلع على معظم كتابات تشيكوف، فهنالك تأثير واضح للأخير في إنتاجه، يحتاج إلى معالجة مستقلّة.

وبعد، فإذا كان من المرامي الفنية للحوار الكشف عن الشخصيات المتحاورة، فإن الحوار في قصص تامر يخفق في كشف شخصية الآخر ويتحول الآخر إلى وسيلة أخرى لإضاءة الشخصية المركزية بحوار غايته الفنية التخفيف من رتابة السرد، ويتجلى ذلك بتقنية موازية أخرى مختلفة يمكن أن نطلق عليها "الصوت والصدى"، فالكاتب يكشف عالم بطله الداخلي عن طريق ردة الفعل الداخلية:

"قال ألم تحب من قبل؟

قلت: لم أحب من قبل.

فقال ضاحكًا: إذن أنت لم تذق طعم السعادة الحقيقية التي لا يهبها إلا الحب وحده. يا للأبله.

هل أقول له الصدق؟ لقد أحببت إحدى الفتيات في يوم ما... أحببتها بقوة مثلما أحب الخبز والشوارع... لكن الحب لم يمنحني سوى الكآبة... كذلك منحني نظرة جديدة إلى المدينة التي أعيش فيها فأصبحت أجدها سخيفة قاسية.

صمت برهة ثم قال: ما هي أمنيتك التي تودّ تحقيقها؟

ماذا أجيب؟ رأسي فارغ أبيض... أحيانًا أود أن يتحول كل الناس إلى كلاب لا تتوقف لحظة عن النباح بصورة مزعجة.

قلت: ليس لي أي أمنية

- لا أصدّق لا بدّ أن يكون لك أمنية ما

ما الجدوى من تكديس الأمنيات إذا كنت أثق بأني لن أنال واحدة منها؟

---

[36] رشاد رشدي، **فن القصة القصيرة**، ط2 (بيروت، 1975)، 117.

قلت: ما أقوله لك مستمد من حياتي... ليس هنالك ما اشتهي نواله بعد أن أملأ معدتي بالخبز وأضاجع امرأة.

وفكر لحظة قبل أن يقول بتردد: إذن أنت لست واحدًا من الناس.

ما أصدقك أيّها الغريب... أنا شيء فظ خشن غير إنساني" **(رجل من دمشق**: ص 72-73**)**.

نلاحظ كيف يُعقب الكاتب كل جملة حواريّة بتعليق البطل/الراوي ورد فعله، فيتاح لنا سبر أغوار الشخصية، والشخصية المحاورة تصبح مجرّد أداة لهذه الغاية، فالكاتب سخّر الحوار من أجل التغلغل إلى عالم الشخصية الداخلي. كان بوسعه بلا شك أن يغوص إلى أعماقه عن طريق التقرير السردي أو المونولوج، إلا أن الحوار يتيح له الانتقال، بالسؤال والجواب، إلى تأملات شتى ومتباعدة، وبالتالي لمّ شعث هذه الأفكار المتفرّقة في مشهد واحد، بالإضافة إلى التنويع الأسلوبي في فك الرتابة كما تقدّم.

نخلص إلى أن من طبيعة قصص هذه المرحلة المنقولة من زاوية نظر الراوي بضمير المتكلم أنها تتسم بغلبة السرد، بينما يشغل الحوار حيزًا صغيرًا نسبيًا من النص العام، وذلك نتيجة النظرة الذاتية الاستبطانية، ومع ذلك فإن الحوار القليل فيها ينسجم مع التيمات الرئيسية في هذه القصص، ويأتي كوسيلة لإضاءة الشخصية المركزية.

المراجع:

- إيبن، يوسف. "الأديب، الراوي والمؤلف"، **الأدب.** مج. 5، الكتيّب 18-19، كانون الأول، 1974. (بالعبرية)
- إيبن، يوسف. "نظرية الشخصيّة في القصّ"، **الأدب.** مج. 3، الكتيّب الأوّل، حزيران، 1971. (بالعبرية)
- بدوي، مصطفى. **دراسات في الشعر والمسرح.** ط 2، الإسكندرية: 1979.
- بدوي، محمد . "مغامرة الشكل عند روائيي الستينات"، **فصول.** مج. 2، يناير 1982.
- بير، غفريئيل. **عرب الشرق الأوسط.** تل أبيب: الكيبوتس المتّحد، 1973، 204-237. (بالعبرية)
- حافظ، صبري . "زكريا تامر شاعر الرعب والجمال"، **الطليعة.** يناير 1973.
- الخطيب، حسام . **سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية الحديثة.** القاهرة: 1973.
- الخطيب، محمد كامل. **السهم والدائرة.** بيروت: 1979.
- الدقاق، عمر. **فنون الأدب المعاصر.** حلب: دار الشرق، 1971.
- دي فوتو، برنار. **عالم القصة.** ترجمة: محمد مصطفى هدارة، القاهرة: 1969.
- رشدي، رشاد . **فن القصة القصيرة.** ط 2 ، بيروت: 1975.
- الزيات، لطيفة . "من صور المرأة في القصص العربية" **الاتحاد.** 10 آب، 1984.
- سوميخ، ساسون. **ثلاثة فصول في أدب نجيب محفوظ.** عكا: مطبعة السروجي، 1982.
- سوميخ، ساسون . **دنيا يوسف إدريس.** تل أبيب: دار النشر العربي، 1976.
- سوميخ، ساسون. **قضية اللغة في الأدب العربي الحديث.** تل أبيب: جامعة تل أبيب، 1980. (بالعبرية)
- شكسبير، وليم. **هاملت.** ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، عكا: مطبعة السروجي، د.ت.

- الصمادي، امتنان. **زكريا تامر والقصة القصيرة.** عمان: المؤسسة العربية للدراسات، 1995.

- طرابيشي، جورج. "زكريا تامر والأعداء"، **الآداب.** أيار/حزيران، 1973.

- عبد القادر، فاروق. "قراءة في قصص زكريا تامر"، **الهلال.** تموز، 1971.

- عزت، أديب. **أدب عربي معاصر في منشورات اتحاد الكتّاب العرب.** دمشق: 1979.

- الماغوط، محمد. "النمور في اليوم العاشر"، **الآداب.** نيسان- أيار، 1978.

- محمد، محيي الدين. "الجواد الأبيض وزمن المرارة"، **الآداب.** تشرين الثاني، 1960.

- منصور، مناف. **الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث.** بيروت: 1978.

- موريه، شموئيل. "تأثير الشعر الغربي، وشعر ت.س. إليوت على وجه الخصوص على الشعر العربي الحديث"، **الشرق الجديد.** المجلد 18، 1968. (بالعبرية)

- وارين، أوستين. و ويليك، رينيه. **نظرية الأدب.** ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق: مطبعة الطرابيشي، 1972.

- Al-Khateeb, H. "A Modern Syrian Short Story" *JAL.* 3 (1972),

- Eliot, T.S. "The Waste Land" *Selected Poems.* London: Faber and faber limited, 1922.

- Friedman, N. "Point of View in Fiction", *PMLA.* vol. LXX, 5, (Dec. 1955).

- Hamori, A. *On The Art of Medieval Arabic Literature.* Princeton: 1974.

- Korpershoek, P.M. *The Short Stories of Yusuf ldris.* Leiden: 1981.

- Manzalaoui, M. *Arabic Writing Today.* Cairo: 1968).

- Somekh, Sasson."Language and Theme in the Short Story of Yusuf Idris", *JAL.* vol. V1, (1975)

الفصل الخامس

الرواسي تصير هباءً:

المفارقة والتضادّ في صميم

"مرافئ الوهم" لليلى الأطرش[1]

[1] نص محاضرة ألقيت في مؤتمر قسم اللغة العربية في جامعة حيفا، في ذكرى وفاة البروفيسور دافيد صيمح، بتاريخ 12.05.2011.

الفصل الخامس

الرواسي تصير هباءً:

المفارقة والتضادّ في صميم "مرافئ الوهم" لليلى الأطرش

1) مقدّمة

ثمّة من يرى من النقاد أن رواية **مرافئ الوهم** لليلى الأطرش (رام اللـه،2005) تتناول مضامين تقليديّة[2] عولجت في أعمال روائية وسينمائية كثيرة، ويرى معظمهم أن هذا العمل الأدبي يتمحور في المنظور النسوي باعتباره الثيمة الأبرز، من هنا جاءت مقارباتهم منسجمة مع هذا المنظور: "في الرواية نزعة نسوية مضادّة للرجل [...] بوصفه عنصرًا بارزًا من عناصر شقاء المرأة في مجتمع ذكوري يسنّ قوانينه لمصلحة الرجال في الأساس"[3].

ناقدة أخرى ترى أن **مرافئ الوهم** "تحمل صفة الرواية النسوية [...] لأنها تطرح هموم المرأة وقضاياها بشكل واضح [...] فهي تتخذ من المرأة محورًا للبطولة ومحورًا للصراع لترسم صورة فنية للمرأة في علاقتها بذاتها وبالآخرين"[4].

ويذهب الباحث محمد معتصم أبعد من ذلك، إلى أن ليلى الأطرش في هذه الرواية "قد تخلّت عن محاولات التجريب في الأشكال واتجهت نحو الكتابة في موضوعات العلاقة العاطفية التي ظلت الرواية العربية تخوض فيها"[5].

---

[2] علي خواجة، **في استنطاق الرواية الفلسطينية المعاصرة** (رام اللـه: منشورات مركز أوغاريت، 2009)، 224.

[3] http://mahmoudshukair.com/web1/modules/news/article.php?storyid=202

[4] http://www.diwanalarab.com/spip.php?article4565

[5] محمد معتصم، **بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي** (الرباط: دار الأمان، 2007)، 63.

هل تتلخّص **مرافئ الوهم** حقًا في حكايات سنتمنتالية رثّة لنساء الرواية العاشقات الخائبات؟

هل هي رواية تعالج "مجموعة من القضايا التي تتعلق بالثقافة الذكورية في المجتمعات العربية"[6]؟

وهل تخلّت ليلى الأطرش في هذه الرواية عن التجريب في الشكل؟

لا تُستخلص دلالة **مرافئ الوهم** في رأيي من خلال المضامين التي تطفو على سطح الرواية فحسب (الحبّ الخائب، خيانة الرجل، المحلّل، التضحية والوفاء وما إلى ذلك)، فإنّ لها في رأيي دلالة أخرى من خلال صيغتها الحداثية التي تكمن في المفارقات التي تسكن بنية هذا العمل وفي منظومة الثنائيات المتضادّة فيه.

الاستعارة الكليّة في النصّ هي في تلك الثنائيات المتضادّة، ومفادها أن جميع الرواسي تصير هباءً، وأن لا شيء في العالم يقينيّ، أما الزمن فهو ليس زمن الحبّ الإنساني، وكلّ ما يبدو مرفأً آمنًا لا يعدو في الحقيقة أن يكون وهمًا.

هل يختبىء الواقع الفلسطيني خلف هذا المغزى: الطمأنينة الموهومة، والدعة المخاتلة، والسلام الخلّب والأوهام المتبدّدة؟[7]

يتشكّل الأفق الدلالي في نصّ **المرافئ**، بخلاف ما يرى معتصم، عبر الشكل الحداثي المراوغ بالذات، القائم على التضادّ والمفارقة: عبر اللغة الشعرية المرتفعة المفارقة

---

[6] روز شوملي-مصلح، "صورة المرأة في رواية "مرافئ الوهم" لليلى الأطرش"، في: معين هلون (محرّر)، **الأدب النسوي في فلسطين** (جامعة بيت لحم: منشورات مركز الأبحاث، 2010)، 76.

[7] راجع: علي خواجة، "في استنطاق عنوان: مرافئ الوهم: أنموذجًا"، في: معين هلون (محرّر)، **الأدب النسوي في فلسطين** (جامعة بيت لحم: منشورات مركز الأبحاث، 2010)، 107؛ وكذلك علي خواجة، **في استنطاق الرواية الفلسطينية المعاصرة** (رام الله: منشورات مركز أوغاريت، 2009)، 225-226.

لقشرة المضمون السطحية، ومن خلال (الإرداف الخلفي) في العنوان، وعبر التبدلات التي ترافق القارئ حول الحكاية الرئيسية والبطولة، وعبر وهم المكان، ومن خلال وهم التماسك والعضوية.

2) **لغة شعرية حداثية لمضامين تقليدية**

تأتي اللغة في **مرافئ الوهم** على نحو مفارق للمضامين التقليدية المباشرة التي يعالجها النصّ في بنيته الفوقية/السطحية. فتهيمن على اللغة في رواية الأطرش سمات حداثية تكسر الأوتوماتيكيّة والتوقّع وتنزاح عن لغة النثر العادية المعيارية، ويتمّ ذلك عبر مفردات وتراكيب لغوية وصور شعرية يؤثثها الخيال والعاطفة والإيقاع. يحدث ذلك الاستدعاء للغة الشعرية في كلّ مرة يتمّ فيها الولوج إلى عالم شخصيتي شادن وسلاف الداخلي، لوصف عذاباتهما ومعاناتهما وثورتهما الداخلية، والبوح بذكريات الماضي التي تتفجّر في اللحظة الراهنة.

هذه المفارقة الظاهرية بين التشكيل الفني اللغوي الحداثي والمضمون التقليدي، والتي تتساوق مع التناقض بين الداخل والخارج، تسهم بدورها تقنيًا في ترسيخ النصّ الغائب الذي أشرنا إليه في المقدمة، والقائم أساسًا على الثنائيات المتضادّة.

لغة المرافئ هي لغة مرتفعة عمومًا، جملها السرديّة ذات شرائح قصيرة، تفصل بينها النقاط أو الفواصل، وتنشأ عن النقلات السريعة في بعض الأحيان فجوات تستدعي يقظة القارئ لملئها وربط الشرائح منطقيًا بعضها ببعض.

يتناوب الماضي والمضارع في تأطير السرد، الماضي من أجل العودة إلى الذكريات، إلى الزمن الذي تخلّق فيه الحبّ أو الذي حدثت فيه الأزمات، وهو كذلك لأجل إحداث النقلة في الزمان. أما الحاضر فهو لما يحدث الآن للشخصيات التي اجتمعت في لندن لتصوير برنامج تلفزيوني، والحاضر يمثّل أيضًا في قلب الماضي المُستدعى، في لحظة

البوح والمونولوج، في لحظة الصفاء أو الخيبة، ويطلّ المستقبل أحيانًا لاستشراف ما سيأتي، لتتراكب عندها الأزمنة الثلاثة.

للجمل الاسميّة حضور بارز لتأبيد لحظات الحضور، وفيها كسر للتراتبية المعهودة فيسبق فيها النعت المنعوت في مواضع كثيرة، انسجامًا مع ظاهرة بارزة أخرى في هذه الرواية هي الجمل المقلوبة.

تطغى السمات اللغوية والأسلوبية المذكورة في الفصول التي يرويها الراوي/الشخصية بضمير المتكلم، سواء كان ذلك في الفصول الخاصة بشادن أو بتلك التي ترويها سلاف. ولكن حين يتسلّم الراوي الخارجي بضمير الغائب دفّة السرد أو حين تكون الهيمنة في النص للحوار، تقلّ نسبة مثل هذه المميزات اللغوية والأسلوبية وتتراجع شعرية الخطاب.

يسود النسق المونولوجي والتداعيات النفسية والزمن الحاضر كلما كانت الشخصية هي من تسرد قصتها، وتبعًا لذلك تهيمن اللغة الحميمية التي تنسجم مع الاستبطان والبوح النفسي ليكتسب الخطاب بذلك سمات شعرية. لهذا فإن الفصل الأول الخاصّ بشادن هو أكثر الفصول غنىً بالسمات التي ترقى بالنصّ إلى مستوى الشعرية، يليه الفصل الثالث الخاصّ بسلاف فالرابع، وإن كان يرتدّ السرد فيهما قليلاً من ضمير المتكلم إلى الغائب. أما سائر الفصول فتكثر فيها اللغة المعيارية، على نحو ما نرى في الفصل الثاني والخامس والسادس والسابع، ويرجع ذلك، كما أوضحنا، إلى الانتقال من الداخل إلى الخارج ومن الاستبطان إلى السرد الخارجي ومن المونولوج إلى الحوار.

نمثّل فيما يلي بأربعة نماذج لأهم ما تقدّم الحديث عنه، راعينا في اختيارها تضمّنها معظم سمات اللغة الشعرية في **مرافئ الوهم**:

1. "وخادعة كلمات الألم والجرح، مراوغة تقاوم وأدها بغفران الحبّ وتوبة العاشق، تغوص، تنزوي في ثنايا النفس كلاعب في استغماية الصغار، تختفي لكنها تطلّ برأسها وتمدّ لسانها لمن يعتقد موتها، تحيا وتبعث بموقف مماثل وخلاف جديد، تنـزّ، فتحترق"[8].

2. "صوتها ينبض بالأمل كاسمها. مروج عينيها على البعد عتاب صامت دائم. لا تبوح ولا تفصح منذ وعت أن والديها يدوران بساقية ويلوبان، وتدرك بسنواتها العشرين أن المسافة بينهما تعمقت وتباعدت فصارت هوة لن تسقفها جسور الأماني والذكريات، وقرارها يلتهم الخطاطيف وكل حبال تلقى بها لعلها تشبك في مكان ما، فلا تجني غير الصدى، ولا تني تحاول"[9].

3. "وحده الوطن ظلّ أملاً بعيدًا، ترابه مجبول بدم قابيل، وأرضه سترت خزائن النعمان وأنبتت شقائقه، واحتملت سعده ونحسه. وأنا منذ بابل عراقية هُجّرت في بقاع الأرض، مسبيّة كنت في دويلات المدن وحروبها، أشقّ ثيابي يوم أشعلوا بغداد، وأتفجّع وأتوشّح السواد بخذلان الحسين، أندب أشلاء فكر يدوسه ويمزّقه القرامطة، منكفئة صابرة أنتظر في طوابير أرامل حروب لا تنتهي.."[10].

4. "سواد يملأ الصدر، يعتصر، يلغي الهواء فأختنق، تميد الأرض تحتي، تلاحقني الجدران وتطبق فلا أتنفس، أهرب إذ تنسدّ كلّ منافذي، أركض!"[11].

---

[8] ليلى الأطرش، **مرافئ الوهم** (رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، 2005)، 67 (من الآن فصاعدًا نشير: الرواية، ص...)

[9] الرواية، ص77.

[10] الرواية، ص89.

[11] الرواية، ص80.

القطع الأربع المقتبسة، ما كان مرويًا منها بضمير المتكلّم أو بضمير الغائب، مسرودة من منظار داخلي يمتزج فيه صوت الراوي مع صوت الشخصية ووعيها. والرؤية الداخلية تنسجم مع ظاهرة أخرى بالغة الوضوح في المرافئ، وهي الجمل الاسميّة. جميع القطع المقتبسة تبدأ بالجمل الاسمية:

(وخادعة كلمات الألم والجرح/ صوتها ينبض بالأمل/ وحده الوطن ظلّ أملاً بعيدًا/ سواد يملأ الصدر)[12].

الجمل الاسمية على غير مألوف القصّ، الذي يعتمد الجمل الفعلية التي تبدأ بالماضي، تركّز على الحضور، على "الآن" و "هنا". وهذا الترهين يتناسب مع المراجعة الداخلية التي تجريها البطلتان في مغاور النفس، ويتناسب كذلك مع ظاهرة المضارعة التي تتناوب بشكل واضح مع الأفعال الماضية في القصة، للتعبير من جهة عن اللحظة الراهنة للراوي المتكلّم المتشخّص في السرد، ومن جهة أخرى لموقعة ماضي الشخصيّة المسترجع في اللحظة الراهنة:

(أستسلم لدفق الماء/ أرسم عينيّ بانتباه شديد/ أرشّ مزيدًا من عطر صار لي منذ جربته) (ص11).

(أدقّ بخطوي حجر الأرصفة العتيق/ أجرّب نظرات تؤثر فيك/ أردّ محاولات استدراجي) (ص16).

(أهزّ رأسي، أكره بدايات تفلت ناصيتها منّي) (ص21)، (تسحّ عيون الندم. تسابق التوبة حزنها) (ص62).

أما المستقبل، فيطلّ من آن إلى آخر لاستشراف ما سيحدث في قادم الأيام، وقد يعني ذلك التراكب في الأزمنة فيما يعني تخطّي الزمنية أو احتجاجًا على عبثيتها:

---

[12] انظر نماذج أخرى لهذه الظاهرة، على سبيل المثال: ص3؛ 4؛ 5؛ 6؛ 19؛ 22؛ 60؛ 62؛ 64؛..

(وستكتشف حين ألقاك أنني تجملت لك حتى بالغت/ وسيصير لقاؤنا الثاني حبًا يجرفني في مغامرة جرحتني كثيراً..) (ص6).

(سيفضح سرّها في باحة الفندق! تفقد كلّ الأشياء اعتبارها لحظة تفلت أعصاب جواد) (ص70).

(ستزيح ستائر أسدلتها على سرهما بصمتها... سيفسد جواد بتأخره كلّ ما خطّطت له) (ص112).

ما يزيد هذه اللوحات تركيبًا هو المبنى المقلوب للجمل، وهي ظاهرة راسخة في هذه الرواية:

(وخادعة كلمات الألم والجرح/ وحده الوطن ظلّ أملاً بعيدًا)، فتهيمن في هذه اللغة الوظيفة الجمالية التي تجذب الانتباه إلى التركيب[13]، وللتدليل على المفارقة. ومن ذلك أيضًا:

طويلاً بكيت وحدي (ص7)/ وما بينهما أنا (ص12)/ مسلوبة أمشي (ص14)/ صوت لك حمله القلب (ص19)/ متواجهين جلسا (ص32)/ بلا رحمة تمزقني الحقيقة (ص 67).

الانزياح التركيبي بالتأخير أو التقديم هو من الملامح الأسلوبية للشعرية التي تعتبر مجاوزة منتظمة وانحرافًا صوب الخطاب الشعري.

وإذا كان لعنصر الانزياح التركيبي والانحراف النحوي أثر واضح في الخطاب الشعري، فإنّ للشرائح القصيرة المكثّفة والمتتالية تأثيراً على الإيقاع والترديد الذي يشحن الكلام بهاجس الملاحقة:

---

[13] يان موكاروفسكي، "اللغة المعيارية واللغة الشعرية"، ت: ألفت الروبي، **فصول**. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، مج5، ع1 (1984)، 39.

(سواد يملأ الصدر، يعتصر، يلغي الهواء، فأختنق، تميد الأرض تحتي) (المقتبس الرابع).

وهذه الشرائح القصيرة المتلاحقة، تأتي أحيانًا ضمن مونولوج داخلي، وهي تحاكي في عدم انتظامها وعي الشخصية وواقعها النفسي:

"تتطوّف فكرة ساذجة إذ أستعدّ. أغلق عليها عيون الأمل، أن أنتشلك من ظروفك وحياتك...ننبش ماضيًا فنحييه وتعود لي"(ص6)[14].

ويدخل في الإيقاع والموسيقى التي تسم الخطاب بالشعرية، تلك الأنساق الثنائية أو غيرها التي تتساوى الأطوال في فواصلها، وتجذب الانتباه إلى الصنعة الأسلوبية:

"فيما يرى ويسمع النائم جاء، بين الواقع والمتخيّل كان" (ص132).

"مؤلم أن تحسّ بأنك تافه حيث أردت أن تكون عميقًا. وأنك عييّ حين افترضت أن تباهي ببلاغتك" (ص22).

"تفرض الحياة واقعها وسطوتها وشروطها، فنقبل دون أن نفهم. تجمع وتفرّق وتباعد وتسخر، فنطيح بما نرسم"(ص6)

أما الانزياح الأساسي الذي تعتمده ليلى الأطرش فهو الانزياح الاستبدالي عبر الاستعارة والمجاز، فـ"للاستراتيجية الشعرية هدف واحد هو استبدال المعنى"[15]،وهذا الاستبدال هو ما تقوم به الاستعارة الكليّة للرواية، القائمة على نظام من المفارقة والتضادّ.

في المقطوعات الأربع المقتبسة انحراف عن الاستخدام الأصلي في العرف اللغوي:

(خادعة كلمات الألم/ مراوغة تقاوم وأدها.. تنزّ فتحترق/ مروج عينيها على البعد عتاب صامت/ سواد يملأ الصدر.. يلغي الهواء/ تلاحقني الجدران).

---

[14] راجع نماذج أخرى، على سبيل المثال: ص4؛ 7؛ 63؛ 65؛ 66؛..

[15] جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**. ت: محمد الولي؛ محمد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال، 1986)، 109.

وفي مواضع أخرى: "يصير لدبابيس الوقت عيون تكبر وتحملق"/ "تمطر سماء لندن ضيقًا"/ "الانتظار المتربّص يسري في العروق فيفتتها" (ص112)[16].

فالكلمات فيما تقدّم تتعالق تعالقًا مجازيًا، والتواتر المكثّف للأساليب المجازيّة هو ما يميّز لغة الشعر المرهفة والغنية بالصور المتولدة، فتدمّر المرجعية المألوفة في لغة السرد التي تؤدي وظيفة خبرية، ونعثر في الاستعارات على صفات غير معهودة فيها بهدف تصوير وعي الشخصية ومغاور النفس، وبغية الارتقاء بلغة الرواية وأجوائها التعبيرية.

3) **العنوان**

العنوان مدخل يمكّن القارئ في بعض الأعمال الأدبية من الإمساك بالخيوط الأساسيّة للنصّ وكشف خباياه. وعنوان الرواية هو بمثابة النصّ الموازي أو النصّ المحيط عند جينيت، وهو يتضمّن فيما يتضمّن فضاء النصّ من عنوان ومقدّمة وعناوين فرعيّة داخلية للفصول وكلّ ما يتعلّق بالمظهر الخارجي للكتاب[17]، إنه "مفتاح أساسي يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النصّ العميقة قصد استنطاقها وتأويلها"[18].

هل جميع العناوين قادرة على التنبؤ بالحقل الدلالي؟

[16] انظر نماذج أخرى لهذه الظاهرة، على سبيل المثال: ص4؛ 5؛ 59؛ 60؛ 61؛ 81؛ 112؛ ..

[17] شعيب حليفي، "النصّ الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)" **الكرمل** (قبرص: مؤسسة بيسان للصحافة والنشر، 46، 1992)، 82.

[18] جميل حمداوي، "السميوطيقا والعنونة" **عالم الفكر**. (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلد25، عدد3، 1997)، 96.

قد يقوم بعض العناوين مقام الإضافة أو التلخيص أو التبئير أو يقوم مقام المفارقة أو المحاكاة الساخرة أو التضادّ أو التأويل أو الاستعارة وغيرها[19]، أما عنوان **مرافئ الوهم** فإنه يطوّق الدلالة العامّة من خلال المفارقة والتضادّ والتأويل، فهو يحيل إلى العمل الأدبي ويسهم في كشف الحقل الدلالي للنصّ من خلال التلميح إلى الاستعارة الكليّة، "فالاستعارة في العنوان قطب استراتيجي [...] تعمل على استيلاد معان حاسمة داخل النصّ، كما تنجز معنى باطنيًا آخر يشكل النواة - البؤرة للعمل الأدبي من خلال إمساكه بمجموع النسيج النصّي"[20].

ينطوي عنوان الرواية على مفارقة، فقد أضيف المحسوس وهو المرافئ إلى معنوي، فأكسبه ذلك شعرية وغلّفه برمزية موحية. والمرفأ هو مرسى السفينة الذي يُفترض به أن يكون آمنًا، ولكنّ هذا الأمان يتبدّد من خلال عبارة "الوهم"، وهذا ينسحب على جميع أحداث الرواية.

إن المفارقة وخيبة الأمل كانت من نصيب شادن بطلة القصّة التي تحنّ إلى ماض مفعم بالحبّ، وتريد أن تصل ما انقطع منه هربًا من واقع سقيم تطاير فيه الحبّ الإنساني: "تقذفك أفكاري إليّ بلا تخطيط، كما فعلت قبل خمسة وعشرين عامًا في جريدة "القدس"ومدينتها. تدقّ الذكرى صفيح القلب، تحملني أجنحتها فوق اللحظة"[21]، "أهتزّ وما زلت أحضّر ذاتي لما حلمت به كثيرًا، يقظة ومنامًا، فيبعث القدر

---

[19] راجع: محمد حمد، "نظام العنونة وجهاز التوقعات عند القارئ"، **المجمع.** العددان 3-4 (2010-2011)، 213؛ وكذلك:

Genette, Gerard. "Structure and Functions of the Title in Literature" *Critical Inquiry.* Vol. 14, No. 4, P. 708.

[20] حليفي، شعيب. "النصّ الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)" **الكرمل.** 46 (قبرص: مؤسسة بيسان للصحافة والنشر، 1992)، 83.

[21] الرواية، ص4.

بأحلامي حين يدفعني إليك فجأة وبلا تخطيط"[22]، غير أن الرجوع إلى ذلك الزمن الجميل وهم، فقد ارتطمت شادن بخيبة الأمل. لم يعد كفاح هو ذات الرجل الذي عرفته، لقد تبدّل كثيرًا: "أتدري يا سيف، من أحببته هو شخص آخر غير هذا. تغيّر كثيرًا، لم يبق منه إلا أناقته"[23].

وسلاف هي الأخرى، المرأة التي تخطّت في علاقتها مع جواد إشكالية اختلاف الطائفة، فتهجر العراق إلى لندن لتتزوج منه ليعيشا هناك بعيدًا عن الوطن. ولأن الزمن غير الزمن فقد تطاير الحبّ، وعبثًا حاولت أن تمتاح من الماضي الجميل لترميم الحاضر، فالواقع بصلابته يقوّض كلّ أمل: "ما الفائدة من نبش ماض لا يمكن استعادته أو إصلاحه؟ لا جدوى... أرجوك أن تدرك أن ما بيننا لن يعود مهما امتدّ الزمان"[24].

اليقين الوحيد في الرواية أن المرافئ موهومة، وأن وعد الوصول خائب، وأن الأمل في التحقّق والسلام النفسي أضغاث أوهام، والمعركة من أجل تحقيق الذات معركة خاسرة، لأن الزمن رديء، وهذا ما يشي به العنوان ويوحي به ويسهم في كشفه.

4) الالتباس في البطولة

تحظى شخصية سلاف في رواية **مرافئ الوهم** بحضور مهيمن، وتستأثر بعناية خاصّة في ثلاثة فصول، أكثر من أية شخصيّة أخرى في الرواية. تسرد سلاف قصتها في الفصلين الثالث والرابع بضمير المتكلّم من منظور الراوي البطل، سرد الذات عن الذات. وفي الفصل السادس من خلال ضمير الغائب بالصوت المزدوج ذي الرؤية الداخلية، صوت الراوي الخارجي الممتزج بوعي الشخصيّة الداخلي.

---

[22] الرواية، ص3.

[23] الرواية، ص145.

[24] الرواية، ص 119.

يلتبس على القارئ بعد التعرّف على سلاف وتفاعله معها، مَن الشخصيّة التي تقوم بدور البطولة في هذه الرواية؟ هذا الالتباس مردّه إلى أن المؤلفة بدأت بتقديم شخصية شادن في الفصل الأول كاملاً في ثلاثين صفحة، وكان السارد فيها أيضًا شادن نفسها بضمير المتكلم ذي الرؤية الجوّانيّة، تسترجع ذكرياتها مع كفاح أبو غليون وتضفرها باللحظة الراهنة وهي بصدد تسجيل برنامج تلفزيوني معه.

إن تقديم شخصية مركزية مهمّة وغنيّة كشادن في بداية القصة له تأثير الانطباع الأوّلي الحاسم على القارئ، انطباع يصعب تخلّص القارئ منه، فيظلّ يعتبر شادن بطلة الرواية، رغم ما سيقلقل هذا الانطباع لديه حين يتعرف على سلاف.

أشار الباحث بيري في دراسته عن ديناميكية النصّ الأدبي ونظام توزيع المادة الحكائية في الرواية، إلى أن المتلقّي لا ينتظر حتى يفرغ من عملية القراءة لكي يفهم المرسلة ويحكم عليها، وإنما يفعّل فرضيات منذ البداية، تمثّل في تلك اللحظة الآنيّة الاستنتاج الأفضل الممكن مـمّا تمّت قراءته وأُتيح النظر فيه. وبناءً عليه، فإن الشخصية المعروضة أولاً في النصّ في نظر المتلقي هي الشخصية المركزية التي تحظى بـ"البطولة"، طالما لم يقلقل تصدّرها في المركز شخصية أخرى ذات سطوة وحضور أتمّ، ذلك لأن القارئ يفترض أن نظام توزيع المادّة القصصية يتمّ وفق الأولوية والأهمية والمنزلة، ويفترض أن كاتب النصّ لم يختر البداية أو الشخصية الأولى أو الفصل الأول كما اختاره بمحض الصدفة[25].

تعبّر ليلى الأطرش في إحدى المقابلات معها عن إفادتها بعض الشيء من سيرتها وتجربتها الذاتية في بناء شخصيّة شادن: "لا يمكن فصل الكاتب عن خبراته المتراكمة"[26]، وفي

[25] Perry. M., "Literary Dynamics: How the Order of the Text Creates its Meanings" (in Hebrew), *Hasifrut*. 28(1979), p.12-16.

[26] http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7632

مقابلة أخرى: "شادن تشبهني في مغامراتها على الورق فقط نتيجة موروثها الاجتماعي وسطوة التقاليد وثقافة العيب[...] الكاتب لا بدّ وأن يظهر بشكل متفاوت في شخصياته

وعلى نحو ما، فالرواية حصيلة التماسّ بين الكاتب ومحيطه وخبراته"[27].

لا تنكر المؤلفة الشبه القائم بينها وبين شخصية شادن الراوي، الشخصيّة المركزيّة في المرافئ، ومن ثمّ فإن كلتا المرأتين تكتب الرواية، وقد ورد في الرواية أن شادن قد أصدرت روايتين. ما تقدّم يعزّز المعطيات النصيّة التي تتصدرها حكاية شادن وسردها عن ذاتها وما يرافق هذا الانطباع الأوّلي من ترسيخ البطولة لها.

ولكنّ ظهور سلاف بالزخم الذي ظهرت فيه شخصيتها وتعاظمت كمًا وكيفًا، قلقل ما ترسّخ في ذهن القارئ عن بطولة شادن، فنشأت عن ذلك حيرة ولبس، مَن مِن الشخصيتين هي الشخصيّة الأولى؟ فيجري القارئ تبعًا لذلك موازنة، أيّ الشخصيتين أودعتها الكاتبة عصارة روحها وفكرها، وفي أيّهما يتمظهر المؤلف الضمني؟ وهناك من يذهب أبعد من ذلك ، حين يعقد مفاضلة بين كفاح أبو غليون وسلاف: "ولئن كانت المؤلفة قالت في اللقاء إن كفاح أبو غليون هو الشخصيّة الأولى في الرواية، فإنه يمكن القول إن سلاف حاضرة حضورًا لافتًا يوازي أيضًا حضور كفاح، لدرجة لا نجافي الحقيقة حين نزعم أنها الشخصية الأولى. حقًا إن الرحلة إلى لندن هي من أجل إجراء مقابلة مع كفاح"[28].

اعتمادًا على ما تقدّم، فإن القارئ يقوم باستبدال ما علق في ذهنه وترسّخ بعد الفصل الأول حول مركزية شخصية شادن، على ضوء المستجدات في سيرورة القراءة، فيجري إعادة بناء وتموضع في تصوّره بعد تعرفه على كفاح في الفصل الثاني، وبعد ذلك في

[27] حوار سلوى اللوباني مع الكاتبة والروائية ليلى الأطرش، انظر الموقع الإنترنتي:

http://www.elaph.com/Elaph Web/Interview/2006/9/173823.htm

[28] http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7632

الفصل الخامس. غير أن الشخصية المهيمنة الثالثة سلاف تدفعه بحضورها المتواصل والغني حتى النهاية إلى إعادة إجراء التقويم.

القارئ لا يني يستدعي ذهنيًا، في كلّ طور ، المادة السابقة التي قُرئت لإعادة النظر في المهمّ والأكثر أهميّة، ولا يكفّ عن فعل ذلك أكثر من مرة. ولكن الانطباع الأخير بعد قراءة النصّ كاملاً يحسم صراع الإمكانيات حين يغلق الراوي البرّاني النصّ مع شادن لتغدو هي المفتتح والخاتمة.

الالتباس وعدم اليقين وعملية التقويم والتقويم المجدّد هو مغامرة القارئ ورحلته مع النصّ[29].

البناء والهدم، الالتباس، التضادّ، والمفارقة هي التقنيّة الأم المعتمدة في الرواية، وهي الشكل والموضوع في التحامهما معًا للقول بأن لا ثبات في شيء، فجميع الرواسي تتطاير.

5) الوحدة العضوية بين التماسك والانفراط

يجد القارئ نفسه في رواية **مرافئ الوهم** حيال حبكتين منفصلتين، لا يكاد يجمع بينهما سوى رابطٍ واهٍ. المحور الأول هو حكاية شادن الراوي، أما المحور الثاني فتحتل مركزه سلاف.

حين أحسّت المؤلفة بالهوّة القائمة بين الحبكتين، تداركت الأمر ووصلت بين المرأتين في الحكايتين من خلال نسج علاقة بينهما، فجعلت سلاف من جهة تعمل مساعدة لشادن الإعلامية البارزة في طاقم التلفزيون الإماراتي، ومن جهة أخرى تُجري على لسان كلّ منهما إقرارًا بأن الأخرى تشبهها: "تشبهني سلاف. كلانا دخلت نفسها وصدّت

[29] Perry,M. Ibid, p.19.

أبوابها"[30]، أما سلاف فتقول عن شادن: "مثلي هي، يعشش في قلبها وعقلها رجل تخفيه، ويحجب عنها رؤية كلّ الآخرين"[31].

ولكن هذه الصلة الواهية لا تسهم في إنقاذ العضويّة من الانفراط، وقد فطن إلى ذلك ياسين رفاعية: "يبدو لنا كأن الجزأين منفصلان، أو كأن كلاً منهما قصة بحدّ ذاتها لا رابط بينهما إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية. وهذا خلل واضح كان يمكن تلافيه في المزج بين القسمين على نحو لا يجعل القارئ ينسى وجود شادن هنا أو سلاف هناك"[32].

هل حقًا هناك خلل؟

هل تفتقر هذه الرواية إلى الوحدة العضوية، وهل نحن إزاء قصتين منفصلتين لا يلمّ شعثهما رابط أو صلة؟

لنقدّم في البداية ملخّصًا للمحورين كما يبدوان في ظاهر النصّ:

المحور الأول حكاية شادن الإعلامية العاملة في تلفزيون الإمارات. أحبت في مطلع شبابها، في مدينة القدس، كفاح أبو غليون حبًا ضحت من أجله بالأعراف وبفارق الدين، لكنها تراجعت عن قرار الزواج منه في اللحظة الأخيرة حين اكتشفت خيانته، فيذهب كلّ إلى طريقه، حتى كُتب لهما أن يلتقيا في لندن بعد خمسة وعشرين عامًا، بعد أن عُهد إلى شادن بتغطية خبر يتعلق بكفاح.

هذا اللقاء المجدّد بعد هذه السنين الطويلة يبعث الذكريات ويثير الأشجان والمشاعر الكامنة: "تطوّف فكرة ساذجة عابرة إذ أستعدّ. أغلق عليها عيون الأمل، أن أنتشـــــلك

---

[30] الرواية، ص18.

[31] الرواية، ص58.

[32] انظر: ياسين رفاعية، على الموقع التالي:

http://www.almustaqbal.com/stories.aspx?StoryID=148611

من ظروفك وحياتك بعد خمسة وعشرين عامًا، ننبش ماضيًا فنحييه وتعود لي"[33].

لكنّ من تلتقيه شادن هو شخص آخر غير كفاح الذي عرفته في الماضي، رجل يبدّل مواقفه كما يبدّل ربطات عنقه، ويسعى للتشفي بها متباهيًا بزوجته الرقيقة التي استبدلها بها، وحين تقف على حقيقته تشفى من حبّها له وتمحو ما علق في ذهنها من ذكريات الماضي كما فعلت من قبل مع زوجها محمود أبو طير الذي طلقته بعد عام واحد على زواجهما حين اكتشفت خيانته.

المحور الثاني هو حكاية سلاف، المرأة السنيّة التي يصل زواجها من جواد الجبالي الشيعي إلى طريق مسدود، بعد هروبهما من بغداد ليقيما في لندن كمرفأ آمن للحبّ الذي ربط بين قلبيهما. لكنّ علاقتهما تتداعى من جراء الفورات العصبيّة التي كانت تنتاب جواد مطوّحة بكلّ شيء، فيطلّق سلاف ليعود إليها وتقبله رغم تثبتها من خيانته، ويعيد الكرّة ثانية وثالثة، فتقرّر هي أن تتركه نهائيًا رغم كلّ توسلاته، ورغم ما يورثها ذلك من ألم بسبب أولادهما، ولا يجدي لديها أيّ وعد بالتغيّر: "أنت تتمسّك بي لأنك أضعتني [...] لا جدوى. فات أوان العتاب.."[34].

وحين يُصاب جواد بالجلطة الدماغية، تضحي سلاف بكل شيء لتبقى إلى جانبه: "إذا طال الأمر كثيرًا سأستقيل، رغم حاجتي للعمل، ليس لجواد أحد غيري [...] لن أتخلى عنه"[35].

تبدو أجزاء الرواية مستقلّة عن بعضها البعض، فالحبكتان الرئيسيتان غير مترابطتين، ولكن عند التدقيق في التفاصيل نعثر على الترابط من خلال التوازي بين أجزاء النصّ

---

[33] الرواية، ص6.

[34] الرواية، ص119.

[35] الرواية، ص131.

وحكاياته الكبرى. فالعلاقة بين القصتين الرئيسيتين هي علاقة استبداليّة استدعائيّة، فكلّ قصة منهما تستدعي الأخرى (وأحيانًا تستدعي الحكايات الصغرى الهامشية) بحكم التماثل، كالحبّ الخائب الذي أجهزت عليه الخيانة والأثرة، والمرأة التي تعاني وتشقى في مجتمع ذكوري، مقابل المرأة الوفيّة الصادقة المخلصة التي تتمتع بالقيم، والتي تتمرد في نهاية المطاف لأجل كبريائها الجريح. هذه العناصر المشتركة التي تتكرر في الرواية، تبعث قوة إيحائية لمختلف الوحدات وتلحم أجزاء النصّ ببعضها.

يتمّ استيعاب الدلالة، المغيّبة في تقنية التناظر والتوازي، بعد "استيعاب المادة اللغوية كلها، ثمّ إعادة ربط الأجزاء في علاقات جديدة لم يكن الكاتب قد حدّدها في مسار القصّ، فالجزئيات تمثّل وحدات قائمة بحدّ ذاتها، منفصلة، لا تؤدي وظيفة واضحة في البناء الكلي للقصة"[36]. وهذا الانفصال المتعمّد ينسجم مع التحوّل الذي طرأ على موقف الفنان إزاء تجربته الجمالية الحداثية، حيث ترتكز تجربته على إشراك المتلقي في صنع العمل الفني نفسه، لا أن يكون مجرّد مستهلك، و"حين يأتي العمل في شكل جزئيات، يستطيع المتلقي أن يشكلها أو ينسجها أو يربط بينها، وأن يجد هو نفسه حلوله وإجابته"[37].

ولعلّ النصّ الغائب وراء بنية المرافئ، والذي ينسجم مع طروحات هذه الورقة، هو ذاك التذبذب بين عمليتي الإثبات والنفي. المؤلفة تعمد إلى إحداث الانفراط في وحدة العمل العضوية من خلال الانفصال الموهوم بين حبكتين رئيسيتين، ثم بعد ذلك تنفي الانفراط وتصادره. ذاك الانفراط هو وهم لأن ليلى الأطرش كاتبة حداثية تؤسس في كتابتها لقراءة جديدة تعتمد النظام الاستبدالي الرأسي، تحقق جدواها بعد استيعاب

---

[36] سيزا قاسم، "بويطيقا العمل المفتوح"، **فصول**. مج4 ع3، (يناير-مارس 1984)، 229-230.

[37] ن.م.، 231.

المادة اللغوية كلها، ليتمّ إعادة ربط الأجزاء في علاقات جديدة لم تحدّد في مسار القصّ. هذا التذبذب بين الإثبات والنفي ينسجم مع سائر الثنائيات المتضادّة في **مرافئ الوهم** وتعمّق فكرة النصّ الغائب، الكامن في استعارة النصّ الكليّة، أنّ الرواسي تتطاير.

6) كلمة أخيرة

تستدعي **مرافئ الوهم** مقاربة مغايرة، نظرًا لمبناها المتميّز الذي تقوم في صلبه ثنائيات متضادّة ومفارقات، تقلقل القراءة الخطيّة المعتادة. أول ما يلفت النظر من هذه المفارقات والثنائيات المتضادّة هو العنوان، باعتباره النصّ الموازي الذي يطوّق الدلالة العامّة، والتضادّ والاختلال يكمن في صلب العنوان.

وكما ينطوي العنوان على مفارقة، تلتبس البطولة في الرواية أيضًا. ويلتبس على القارئ كذلك المغزى في اختيار المكان، فيتوهّم للوهلة الأولى أن في اختيار لندن مسرحًا للأحداث ما يدلّ على هدف ومغزى، فإذا بذلك التوقّع وهم، ولا يغيّر شيئًا أن تكون لندن هي المكان الذي تجري فيه الأحداث أو مدينة أخرى غيرها.

إن انفراط العضويّة من خلال شخصيتين رئيسيتين تستقلّ كلّ منهما في عالم خاصّ بها دون رابط، هو الآخر وهم لأنّ العضوية تتحقق عبر تقنية التناظر والتوازي والترميز.

وأهمّ عنصر من عناصر المفارقة والتضادّ أن الرواية كتبت بحسّ فنيّ مرهف، وبلغة شعريّة حداثية مكثفة وغنية بالاستعارات ووجوه المجاز، بينما مضمونها يبدو كما لو يصوّر واقعًا تقليديًا.

إذا كان لهذا المبنى المراوغ القلق من مغزى، فإنه عدم اليقين، وغياب الحبّ والمرافئ الآمنة، وهذا ما يعكس واقع المرحلة الراهنة التي يكتب من وحيها هذا الأدب الرفيع.

المراجع:

- الأطرش، ليلى. **مرافئ الوهم.** رام اللـه: مركز أوغاريت الثقافي، 2005.

- حليفي، شعيب. "النصّ الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)" **الكرمل.** قبرص: مؤسسة بيسان للصحافة والنشر، العدد 1992/46. ص82-102

- حمداوي، جميل. "السميوطيقا والعنونة" **عالم الفكر.** الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلد25، عدد3، 1997.

- حمد، محمد. "نظام العنونة وجهاز التوقعات عند القارئ"، **المجمع.** العددان 3-4(2010-2011)، ص209-232.

- خليل، إبراهيم. **من الاحتمال إلى الضرورة-دراسات في السرد الروائي والقصصي.** عمان: دار مجدلاوي للنشر، 2008.

- خواجة، علي. **في استنطاق الرواية الفلسطينية المعاصرة.** رام اللـه: مركز أوغاريت، 2009.

- خواجة، علي. "في استنطاق عنوان: "مرافئ الوهم: أنموذجًا"، في: هلون، معين. (محرّر)، **الأدب النسوي في فلسطين.** جامعة بيت لحم: مركز الأبحاث، 2010 . ص93-119.

- شوملي-مصلح، روز. "صورة المرأة في رواية "مرافئ الوهم" لليلى الأطرش"، في: هلون، معين. (محرّر)، **الأدب النسوي في فلسطين.** جامعة بيت لحم: منشورات مركز الأبحاث، 2010. ص65-83.

- قاسم، سيزا. "بويطيقا العمل المفتوح"، **فصول.** مج4. ع3، يناير-مارس 1984. ص228-243.

- كوهن، جان. **بنية اللغة الشعرية.** ت: الولي، محمد؛ العمري، محمد. الدار البيضاء: دار توبقال، 1986.

- معتصم، محمد. **بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي.** الرباط: دار الأمان، 2007.

- موكاروفسكي، يان. "اللغة المعيارية واللغة الشعرية"، ت: ألفت الروبي، **فصول.** القاهرة: الهيئة المصرية العامة ،المجلد الخامس، العدد1 ،1984. ص37-47.

- Perry. M., “Literary Dynamics: How the Order of the Text Creates its Meanings” (in Hebrew), *Hasifrut*. 28(1979), pp. 6-46.

- Genette, Gerard. “Structure and Functions of the Title in Literature” *Critical Inquiry*. Vol. 14, No. 4, PP. 692-720.

مواقع إلكترونية:

- أبو حنيش، أمل. "المرأة في رواية مرافئ الوهم لليلى الأطرش"، 1 حزيران (يونيو) 2006،على موقع: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article4565

- الأسطة، عادل. "ليلى الأطرش في مرافئ الوهم"، 25 كانون الثاني (يناير) 2007، على موقع: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7632

- الشقير، محمود. "ملاحظات على مرافئ الوهم"، 24 (كانون الأول) 2006 http://mahmoudshukair.com/web1/modules/news/article.php?storyid=202

- نصّار، محمد. "مقهى وطن - مرافئ الوهم نموذجًا"، 25 (حزيران)، 2008، على موقع: http://www.mwatan.net/fm/showthread.php?t=376

- رفاعية، ياسين. "مرافئ الوهم لليلى الأطرش، المرأة أكثر إنسانية من الرجل"، 1 (تشرين الثاني) 2005. http://www.almustaqbal.com/stories.aspx?StoryID=148611

- اللوباني، سلوى. "حوار مع الكاتبة والروائية ليلى الأطرش"،على موقع: http://www.elaph.com/Elaph Web/Interview/2006/9/173823.htm

الفصل السادس

الترانسيندنتالي يتسلّق على أكتاف الواقع: تعدّد اللّغات وتناوبها في رواية سحر خليفة [1]

[1] نصّ محاضرة ألقيت في المؤتمر الدولي الفلسطيني الثالث بجامعة بيت لحم، في موضوع "الأدب النسوي في فلسطين"، بتاريخ 6-7 حزيران، 2008.

نشر في: **جامعة** 12، (كانون الأول 2008).

الفصل السادس

الترانسيندنتالي يتسلّق على أكتاف الواقع:

تعدّد الّلغات وتناوبها في رواية سحر خليفة

تتجاور في رواية سحر خليفة لغات، تشكّل لغة السرد الفصحى المعياريّة فيها الخلفيّة التي تبرز الانحراف الجمالي المتعمّد للّغة الشعريّة من جهة ولغة الواقع المعيش من جهة ثانية.

وإذا كانت اللغة المعياريّة ومن ثمّ اللغة العاميّة فعاميّة المثقّفين تهدف إلى التوصيل والى الإيهام بالواقع ومعايشته، فإنّ هذا التوصيل يتقهقر إلى الوراء في اللغة الشعريّة؛ لأنّ اللغة الشعريّة أساسًا لا تهدف إلى التوصيل وإنّما هي معنيّة في الأساس بإبراز العناصر الجماليّة. إنّ العناصر الجماليّة التي تتضمّنها اللغة الشعريّة في رواية سحر خليفة تسهم في التسلّق على أكتاف الواقع الثقيل الوطء لبعض الوقت كملاذ من دوّامية الأحداث المتلاحقة.

تتوازى إذن الرغبة في الابتعاد ولو قليلاً عن تيار الأحداث التي تجسّدها لغة الحياة، مع لغة الشعر بوصفه أكثر الأشكال الأدبيّة هروبًا وبعدًا عن لغة الواقع.

في مستوى آخر يعتبر هذا التجاور والتناوب في اللغات بمثابة المثال الترانسيندنتالي، كبديل للواقع الأرضي البائس والمملول سواء على مستوى السياسة والاحتلال أم على مستوى المرأة المسحوقة الممتهنة في مجتمع ظالم.

استدعاني إلى إجراء هذه الدراسة بعض ما قرأته من نقد ينال من لغة الكاتبة الروائية سحر خليفة، من ذلك مثلا ما جاء في أقوال أحد الباحثين المعروفين:"اعتمادًا على اللغة وحدها تخفق سحر خليفة في أن تستحق لقب "أديب"، تماما كما يخفق

معظم أدبائنا هنا في الضفة والقطاع في أن يحتلوا مرتبة الصدارة بين أولئك الذين يعكفون على خلق حس لغوي مرهف يرتقي باللغة إلى مراتب عليا"[1].

وفي موقع آخر يقول:"ولذلك فسنفترض هنا أن السارد والكاتب هما شخص واحد، وبالتالي ينبغي أن نقرأ لغة سردية متميزة تليق بمكانة الأديب. والسارد في النص يبدو شخصا لا يمتلك ناصية اللغة [...] ويمكن للمرء أن يقتبس عشرات الفقرات ذات المستوى السردي،ليلاحظ ما فيها من ركاكة لا تليق بأديب أصدر حتى الآن خمس روايات"[2].

هذه الأقوال وأخرى غيرها حفّزتني لمراجعة نصوص سحر خليفة.

ولقد وجدت بعد مراجعة متأنّية أن أهم سمات رواية سحر الفنية هي تعدد اللغات وتجاورها أو تناوبها، فهناك من جهة اللغة السردية، لغة الراوي وهي الفصحى المعيارية المطعّمة أحيانا بكلمات عامية، وهناك لغة الحوار من جهة ثانية وهي اللغة العامية المحكية بلهجة أهالي مدينة "نابلس"، وهناك أيضا لغة الحوار الداخلي وهي خليط متنافر بين لغة التواصل ولغة الوعي، لغة الصحو والحلم، العامية والفصحى.

وفي بعض الأحيان ترتفع اللغة لتغدو شاعرية مكثفة مفارقة للمستوى اللغوي المهيمن، سواء جاء ذلك في السرد النفسي أو بكلمات المؤلف الضمني الذي يتسلل في أحيان متباعدة خلف الراوي ويقتحم لغته معلقا أو نافثا زفرات وتأوهات ثكلى موجوعة، أو سابحا في ملكوت الأحلام العصيّة على التحقق في الواقع الأرضي الرديء.

---

[1] عادل الأسطة، **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية** (عكا: مؤسسة الأسوار، 2002)، 144.

[2] ن.م.، 147.

في أحيان كثيرة يأتي المونولوج معجونا مع صوت الراوي، فنشخّص صوتًا مزدوجًا، مونولوجًا مرويًّا يتدفق من خلاله وعي الشخصية أو تتسرب كلماتها، مما يجعل صوت الراوي ملتبسًا مع صوت الشخصية. ولعل في هذا ما يسهم في بطلان ادّعاء الركاكة في لغة السارد.

الراوي عند سحر هو الراوي بضمير الغائب، تارة من وجهة نظر داخليّة ملتصقة بوعي الشخصيّة، معتمدة على الرؤية الجوّانيّة الذاتيّة ومضفرة تأمّلاتها وهواجسها في نسيج تلك الوقائع، وتارة أخرى بضمير الغائب يحكي الأحداث من خلال الشكل السردي البرّاني الذي لا يتشخّص فيه الراوي ولا يظهر فيه وعي الشخصيات. هناك إذن عمليّة تناوب ، فالسارد البرّاني الخارج سردي يمسك عناصر الرواية أفقيًّا، بينما تقوم الرؤية الجوّانيّة الذاتيّة بالانزلاق عموديًّا في استبطان عالم الشخصيّات الداخلي متغلغلة إلى واعية الشخصيّة ولا واعيتها. ومن هنا حصل الالتباس لدى بعض النقّاد حين نسبوا إحدى سلطات التبئير في النصّ الروائي الى سحر خليفة المؤلفة.

ومن قال أصلا إنّ الراوي هو المؤلف؟! المؤلّف سلطة خارج العمل الأدبي، لكنّه ينتدب عنه راويًا يقتصر دوره على حكاية الحكاية، وقد يجعله جزءًا من العالم المتخيّل يؤدي دورًا فاعلاً فيه، هذا مع علمنا أن المؤلف الضمني قد يتماهى أحيانا مع الراوي أو يتسلّل خلفه كما تقدم، ليعلن مسؤوليته على نحو أو آخر. ولكنه، على الجملة، ليس هو أو ليس إياه.

يتميز النص لدى سحر خليفة باعتماد تقنيّة التصوير (Showing) على الغالب،وإن كان بالطبع لا يستغني عن أسلوب الإخبار (Telling) في حكاية القصة، ويتمثل النصّ التصويري عندها في ديناميكية الانتقال إلى الداخل، في الحوار والمونولوج الداخلي، المقتبس منه والمسرود، فالسرد النفسي والتداعي الحر. هذه التقنية تضفي على الرواية حيوية وتشويقا وتماهيا مع الشخصيات.

تتقاطع عدّة أساليب لتقديم الشخصيات الرئيسية وشخصنتها، فعلى سبيل المثال نتعرف على سعدية بطلة الثنائية من خلال وسائل التقديم المباشرة وغير المباشرة والموازية: نتعرف عليها من خلال ما يقوله الراوي عنها في "الصبار" حيث تظهر امرأة عادية تعمل في مألوف حياتها، ولا تظهر لديها سمات خاصّة، وكان لا بد أن يموت زوجها "زهدي" لتغدو في "عباد الشمس" امرأة مكافحة قوية تتميز بالانفتاح على الحياة، تتحول إلى امرأة منتجة تقوم بواجبها نحو أسرتها خير قيام. ولكننا نتعرف عليها أيضا من خلال الحوار، نتعرّف على مستواها، مزاجها الشعبي وطبائع شخصيتها الأخرى عبر حواراتها مع شحادة وأم تحسين وأم صابر وخضرة. ونتعرف عليها من زوايا أخرى عن طريق المونولوج في لحظات الأزمات والأحلام المتبددة، عندما صودرت أرضها مثلا، أو عندما خذلت خضرة. نتعرف عليها من منظور عادل وأبو العز ومن منظور خضرة ومن منظور ابنها رشاد. ونتعرف عليها من خلال الفعل وعدم الفعل أيضا، مثلما فعلت حين فاجأت الجميع واشتركت في الأعمال الاحتجاجية، أو حين لم تقم بواجبها حين اعتدت النساء على خضرة. أخيرا فإننا نتعرف عليها من خلال الوسائل الموازية، فالجمع في أكثر من موقف بينها وبين خضرة أو بينها وبين رفيف في نهاية "عباد الشمس".

هذا الجمع العامد يضيء هذه الشخصيات عن طريق التضاد (Contrast)، كما تضاء شخصية سعدية من خلالهن. بنفس الطريقة نتعرف على نزهة في باب الساحة، أو سامية في لم نعد جواري لكم.

تعكف سحر على إجراء تقاطع في وسائل تقديم الشخصية فتتخلق عن ذلك في أحيان كثيرة مفارقات أو تباينات تثير التساؤل، مما يستدعي المتلقي إلى إعادة النظر ومراجعة الأحداث والسمات، في معاودة فعلية للقراءة أو الاستحضار والاسترجاع الذهني.

أما اللغة الأساس في روايات سحر فهي لغة السرد. اللغة الفصحى المعيارية، وهي تمثّل الخلفية التي تبرز الانحراف الجمالي المتعمّد للغة الشعرية التي تتعانق فيها الوظيفة الجماليّة مع الوظيفة الإبداعيّة من جهة، ولغة الواقع المعيش التي تهتمّ أوّل ما تهتمّ بالهدف الإبلاغي من جهة ثانية، ونمثل لهذا النمط من اللغة المعيارية بالمقتطفات التالية:

أ- "وعادت تمسك [سعدية] بقضبان النافذة تتأمل الرجال. بحثت بين الوجوه البعيدة عن وجه رشاد، وانطبعت صورة رشاد في كل الوجوه وما عادت تقوى على التمييز. واخترقت أشعة الشمس الحامية عينيها فتراقصت الأشكال وتماوجت [...] ومن خلال مكبرات الصوت سمعتهم ينادون على أبناء المدرسة ويلقّطونهم فردًا فردًا [...] وسمعت صرخات ألم وصوت أحدهم يصرخ: "منشان الـلـه"[3].

لغة السرد هنا، لغة الراوي، هي اللغة الفصحى المعيارية الرصينة. الجمل عادية الطول. الحكائية تتمثل بانتقال المشهد من موقع إلى آخر عبر حدقتي سعدية، ابتداء من تأمل الرجال عبر النافذة، ثم بحثها عن رشاد بين الجموع.. النداء في مكبرات الصوت واعتقال أبناء المدرسة وتعالي صراخهم.

لكن المقطع يتضمن كلمات عامية "منشان الـلـه" التي صاح بها أحدهم، وكذلك اختيار كلمة "يلقّطونهم" وهي ذات ترجيع عامي، مثل هذه العبارات تقرّب القارئ من الموقف ومن حقيقة ما جرى ويجري من أحداث جسيمة.

ولنأخذ مقطعا آخر يمثل لغة السرد المعيارية:

ب- "للـسنة الثانيـة يـصرّ الفلاحـون عـلى الزراعـة. في العـام المـاضي طـارت الطـائرات في الجـو ونـثرت مـواد سـامة، قتلـت الـزرع وقتلـت الحيـاة في قلـوب النـاس. وجـاء الـشتاء

---

[3] سحر خليفة، **عباد الشمس**، 275.

فغسل الأرض وغسل القلوب واستعاد الناس حبهم للحياة وزرعوا من جديد. وقبل موسم الحصاد بقليل زحفت الآلات من الغرب وغرست أسنانها في بطن التربة، وقلبت الأرض عاليها سافلها. وتناثرت سيارات الجند في المنطقة كالجراد. وبأمر من الحاكم العسكري صودرت آلاف الدونمات"[4].

ورد هذا المقتطف بضمير الغائب أيضا بصوت الراوي العالم بكل شيء. ليس في اللغة الفصحى الخالصة هنا أية ميزة خاصّة، بالإضافة إلى ذلك، الجمل عادية الطول، غير لاهثة أو مقطّعة، لكنها مع ذلك تتضمن نوعا من التعليق من خلال الاختيار العامد للكلمات، فالمواد السامة "قتلت الحياة في قلوب الناس"، والشتاء "غسل القلوب"، والآلات "غرست أسنانها في بطن التربة"، وسيارات الجند" تناثرت كالجراد".

لا شك أن اختيار مثل هذه الاستعارات ينطوي على موقف المؤلف الضمني مما يحدث، والذي نلمح وجوده خلف الراوي. هذه النماذج التي سقناها من لغة الراوي، تمثل النمط المهيمن في نصوص سحر خليفة، هو الخلفية التي تبرز أي انحراف أو انزياح.

لنسق الآن نماذج على الانحراف عن اللغة الأساس فيما يلي:

أ- "وأحسّت [سعدية] بالغضب ينشب أظفاره في حلقها، لماذا؟ لماذا عليها أن تفكر في شحادة؟ [...] أهذا هو الحلّ؟.. "اخص، اخص على الدنيا والناس والرملة .. أنا أفكر بهذا السخل حتى أتقي شرهم؟[5]

ب- "ومشى [أبو العز] في الشارع دون أن يبصر طريقه [...] دخل الدار فوجدهم حول الطاولة يتناولون العشاء وصوت ضحكاتهم ترن في أنحاء الدار.

---

[4] سحر خليفة، **عباد الشمس**، 258.

[5] **ن.م.**، 30.

يا أبو العز ما زلت تضحك. دخلت السجن وخرجت من السجن تحمل روحك على الكف وما زلت تضحك. علمني كيف يموت المرء وعلى الشفة بسمة وفي العينين شعلة"[6].

كلا المقتطفين مونولوج مروي من غير التلفظ السردي:"قال في نفسه" أو نحوها، ولكننا نحسّ بالنقلة من كلام السارد إلى كلام الشخصية في المقطع الأول من خلال اللغة العامية من عند قوله: "اخص، اخص على الدنيا"، ونلمح اشتراك صوت الشخصيّة من خلال التساؤلات الكثيرة والكلمات الغاضبة التي تنمّ عن قرف وغثيان. أما في المقطع الثاني فالنقلة من لغة الراوي إلى وعي الشخصية إلى تعليق المؤلف الضمني يتم عن طريق التداعي، فبعد كلمة "ضحكاتهم" التي تشير إلى الذين كانوا يتناولون الطعام، ينتقل إلى ضحكات أبو العز وصداها النفسي عن طريق التداعي لينتقل إلى تعليق المؤلف الضمني، وهنا أيضًا نستطيع تمييز النقلة من خلال ارتفاع اللغة وأسلوب الصياغة الذي يبرز جماليّة الخطاب.

ولكن، من آن إلى آخر وفي أحيان متباعدة، تتقهقر جميع لغات التوصيل والواقع، وتبرز شعرية ترانسيندنتاليّة منبتّة الصلة مع ما سبقها أو يليها، لا تهدف إلى التوصيل، تتسلق على أكتاف الواقع الثقيل الوطء لبعض الوقت كملاذ من تلاحق الأحداث ودمويّتها أحيانًا، بمثابة فاصل لاسترداد النفس.

إنّ الّلغة الشعريّة التي نرصدها هنا في رواية سحر هي لغة تفارق لغة النثر المعياريّة المهيمنة وتنتهك قوانين العادة ، وينتج ذلك من تحوّل اللغة من كونها انعكاسًا للعالم أو تعبيرًا عنه أو موقفًا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالمًا آخر[7].

---

[6] **ن.م.**، 154.

[7] عبد الـلـه الغذّامي، **الخطيئة والتكفير** (1985)، 26.

تمتلك الشعريّة خواصّ التنوّع والتميّز في الأداء ومعاكسة النسق، بخلاف اللغة العاديّة التي تتميّز بالمباشرة والتلقائيّة والاندراج في خطّ النسق بالاتفاق مع قوانينه وتحقيق إمكاناته[8].

إنّ اللغة الشعريّة لدى سحر هي لغة مجازيّة استعاريّة تنشئ بين الكلمات والأشياء علاقات جديدة ، وتحوّل انتباه القارئ من الأبطال والأحداث إلى التصميم الفنّي ، وتشدّ الانتباه إلى شكل الرسالة ذاتها[9]، فتخرق الترابط بين الجمل وتشوّش قواعد اللغة وتدمّر المرجعيّة حين تسند الاستعارات إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها[10].

فعلى سبيل المثال، بعد مشهد اشتباك النسوة مع الجند بالأيدي في "باب الساحة"، وبعد أن صحن وتبادلن الشتائم والتحمن بالجند في ملابس النوم، ونزلن إلى الشارع منفوشات الشعر بلا تخطيط، يأتي هذا المقطع:

أ- " يولد المرء في الثورة مئة مرة
ويموت ألوفًا لا تحصى
[.....]
يا فيض الرب.. يا غضب الأرض
يا غضبًا موقوتًا كالإعصار،
ثم الدوران،
ثم الدورة،
ويعود كخيط يتأرجح

[8] هيام شعبان، **السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر اللـه**، (2004)، 22.

[9] فريال غزول، **قضايا وشهادات** (1990)، 232؛ وكذلك: ياسين كتاني، **الحداثة وما بعدها في أدب الخراط** (2007)، 202.

[10] جان كوهن، **بنية اللغة الشعريّة** (1996)، 7.

وتعود الثورة للواقع

وتعود الصخرة تتدحرج لمهاوي الواد

ويعود سيزيف إلى حمله[11]

الكثافة، الصورة، العاطفة، الرمز والاستعارة، الفواصل القصيرة والإيقاع، كل ذلك يجعل من هذا الكلام شعرًا.

ولنطالع نموذجًا آخر، لنتساءل بعده هل حقا سحر خليفة لا تمتلك ناصية اللغة كما قيل؟ أم هي قوانين الجانر (النص الواقعي النقدي) التي اقتضت قربًا من لغة الناس المحكيّة وقربًا من الشخصيات ومن الأزمات؟

لنقرأ المقتطف التالي:

ب- " في يوم من أيام الصحو سيرتفع غمام أبيض،

ويصبح العالم شفافا جدا.

والزهور قطرات ندى.

وتهب الريح تسبق أوراق الخريف وجنوح الليل.

ومع السماعة ينطلق أذان أزرق.

يسري فوق الغابات والوديان وقمم الجبال ورؤوس الشجر.

يتداخل في الظلمة نورا.

تصحو الغابات من نوم عميق

وتتراقص

تطفو تلمع تخبو تقفز ترتجّ

[11] سحر خليفة، **باب الساحة**، 135.

فتنطلق الأفواج طيورًا بيضاء بمناقير حمر وأجنحة كالريح.

اسبق الريح .. أسرع،

صالح ما زال وراء الصحو.."[12]

يأتي هذا المقطع في قلب الأحداث ملاذًا آمنًا رومانسيًّا يتوسّل بالغمام الأبيض والزهور والندى والغابات ورؤوس الأشجار والطيور البيضاء، وهو ملاذ آمن لأنّه حلميّ، قرينته:" صالح ما زال وراء الصحو"[13].

فاللغة الشعريّة التي تهرب من الواقع هي تجسيد للأمان من الواقع الأرضي البائس، الظالم والمملول، سواء على مستوى الاحتلال وأهواله، أو على مستوى قمع المرأة ووأد حريّتها، فهيهات الخلاص الخارجيّ إذا لم يسبقه إنصاف المرأة، لأنّ المهزوم من الداخل لا ينتصر.

أمّا التعدّد والتنوّع في تقنيات الراوي وفي اللغات كما في الشخصيات ورسمها، فإنّه يهدف فيما يهدف إلى التناغم مع جوهر الحياة وإعادة الاعتبار للهامشيّين والمهمّشين، ومنهم المرأة[14].

---

[12] سحر خليفة، **عباد الشمس**، 270-271.

[13] راجع نماذج أخرى من هذه اللغة الشعريّة في باب الساحة: 56 ؛176-177؛ 193-194 ؛199؛ ومن اللغة الشعريّة في المحكيّة، 188-189.

[14] شكري ماضي، **الرواية والانتفاضة- نحو أفق أدبي ونقدي جديد** (2005)، 68.

المراجع:

- الأسطة، عادل. **قضايا وظواهر نقديّة في الرواية الفلسطينيّة**. عكا: مؤسسة الأسوار، 2002 .
- خليفة، سحر. **عبّاد الشمس**. بيروت: دار الآداب، ط.3، 1978.
- خليفة، سحر. **باب الساحة**. بيروت: دار الآداب، ط.2، 1999.
- شعبان، هيام. **السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الـلـه**. إربد: دار الكندي، 2004.
- الغذّامي، عبد الـلـه. **الخطيئة والتكفير**. جدّة: النادي الأدبي الثقافي، 1985.
- غزول، فريال. "الرواية الشعريّة العربيّة نموذجًا لأصالة الحداثة"، **قضايا وشهادات**1. بيروت: صيف 1990.
- كتاني، ياسين. **الحداثة وما بعدها في أدب إدوار الخراط**. كفر قرع: مركز دراسات اللغة العربيّة، أكاديميّة القاسمي، 2007.
- كوهن، جان. **بنية اللغة الشعريّة**. ت: محمد الولي ومحمد العمري. الدار البيضاء: دار توبقال، 1986.
- ماضي، شكري. **الرواية والانتفاضة - نحو أفق أدبي ونقدي جديد**. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2005.

صدر عن مجمع القاسمي للغة العربية:

1. **دراسات مختارة من حقول التراث العربي الإسلامي.** للبروفيسور خليل عثامنة، 2008.
2. **نبض المحار: دراسات في الأدب العربي.** للبروفيسور فاروق مواسي، 2009.
3. **الحقيقة والمجاز.** للدكتور فهد أبو خضرة، 2009.
4. **القصة الفلسطينية المحلية – جيل الرواد.** للدكتور محمد خليل، 2009.
5. **العربيّة والعبريّة في الماضي والحاضر: دراسة مقارنة في تطور اللغتين والتفاعل بينهما.** للدكتور عبد الرحمن مرعي، 2010.
6. **شعر ابن الذروي المصري.** جمع وتحقيق ودراسة: البروفيسور مشهور الحبازي، 2010.
7. **نظرية الاستقبال في الرّواية العربيّة الحديثة: دراسة تطبيقيّة في ثلاثيّتي نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي.** للدكتورة كلارا سروجي- شجراوي، 2011.
8. **مطلق عبد الخالق شاعر فلسطيني أغفله التاريخ.** للدكتور صلاح محاجنة، 2011.
9. **الميتاقصّ في الرواية العربية: "مرايا السّرد النرجسي".** للدكتور محمد حمد، 2011.
10. **قاموس المجمع، مجمع القاسمي للغة العربية، 2012.**
11. **نصرة أهل الإيمان بدولة آل عثمان.** تحقيق: الدكتور سليم أبو جابر، 2012.
12. **شرح منظومة الألغاز النحوية للمُلا عصام الإسفراييني.** دراسة وتحقيق: البروفيسور حسين الدراويش، 2012.
13. **التجريب وتحولات الإيقاع في شعر محمود درويش.** للشاعر: محمود مرعي، 2012.
14. **موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث (الأدب المحلي):** تحرير وإعداد: الدكتور ياسين كتاني. الكتاب الأول، 2011 الكتاب الثاني، 2012.
15. **السخرية في الرواية اللبنانية (1975-2005).** للدكتور فيّاض هيبي، 2012.
16. **المعجم الوافي في مصطلحات اللغة العربية وآدابها.** تحرير: الدكتور ياسين كتاني، 2013.
17. **الشعر الفاطمي بين المعاني الدنيوية والعقائدية.** للدكتورة راوية جرجورة بربارة، 2013.
18. **صدى الأسطورة والآخر في الشعر الجاهلي.** للبروفيسور إحسان الديك، 2013.
19. **من المخطوطات الفلسطينيّة النادرة: يوميات كاتب من الأرياف الفلسطينيّة.** تحقيق: د. نادر مصاروة، 2013.
20. **دراسات مضيئة في صفحات التراث. للدكتور غالب عنابسة**، 2013.
21. **في حضرة غيابه: تحوّلات "قصيدة الهُويّة" في شعر محمود درويش: دراسة جماليّة: العنوان، البداية، النهاية والخاتمة.** للدكتورة عايدة فحماوي، 2013.
22. **الإرداف الخُلفي (الأوكسيمورون) في الشعر العربي ومساهمته في بناء المعنى.** للدكتورة ريما أبو جابر – برانسي، 2013.
23. **شعريّة الحداثة في الرواية العربيّة.** للدكتور ياسين كتاني، 2013.
24. **مجلة "المجمع": أبحاث في اللغة العربية والأدب والفكر– الأعداد:**

1(2009)، 2(2010)، 3-4(2010-2011)، 5(2011) و 6(2012).

العنوان للمراسلات:

مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها

أكاديمية القاسمي (ج.م)

باقة الغربية 30100 ص.ب. 124

هاتف 04-6286722 فاكس 04-6286721

mjmaa@qsm.ac.il

هذا الكتاب

تعكف مباحث هذا الكتاب على دراسة نصوص سرديّة حداثيّة لستة أدباء من مختلف الأقطار العربيّة: إبراهيم نصر الله، إدوار الخراط، إبراهيم الكوني، زكريا تامر، ليلى الأطرش وسحر خليفة. وهي نصوص تبقى مؤطّرة داخل تيار الحداثة، رغم اختلاف تجارب الأدباء ومفاهيمهم الجمالية وأزمنة صدور مؤلفاتهم.

تتميّز الدراسات في هذا الكتاب برؤية نقديّة جديدة ومختلفة، تبحث في أدوات التشكيل الفني واستراتيجيات القصّ واستجابتها، من جهة، لمفارقات "الواقع" المراوغ والملتبس ومتغيراته، في ظل الظروف السياسية والاجتماعية التي وجد الروائيون العرب أنفسهم فيها، واستجابتها، من جهة ثانية، للتغيرات المستمرة في مفهوم الأدب، ووظائفه وجمالياته، وفي قواعد إحالة النص.

أكاديمية القاسمي (ج.م)
كلية أكاديمية للتربية
אקדמיית אלקאסמי (ע״ר)
מכללה אקדמית לחינוך
ص.ب 124 ، باقة الغربية 30100 ת.ד. 124 , באקה אל גרביה 30100
☎ 972 - 4 - 6286600 Fax 972 - 4 - 6383676
E-mail: qsma@qsm.ac.il website: www.qsm.ac.il

ISBN 978-9957-01-048-5 (ردمك)